



COLEÇÃO
LITERATURA
e AMBIENTE

■ ANA CRISTINA CARVALHO
■ ALBERTINA RAPOSO

Imagens do Ambiente
Natural e Humano
na Literatura de Ficção

ALENTEJO[S]



ALENTEJO[S]

Imagens do Ambiente Natural e Humano
na Literatura de Ficção

ANA CRISTINA CARVALHO & ALBERTINA RAPOSO

EDITORAS



Edições Colibri

ALENTEJO(S)

Imagens do ambiente natural e humano
na literatura de ficção

Ana Cristina Carvalho e Albertina Raposo

EDITORAS

ALENTEJO(S)

Imagens do ambiente natural e humano
na literatura de ficção



Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

ALENTEJO(S)

Alentejo(s): Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção /
coord. Ana Cristina Carvalho, Albertina Raposo. – (Literatura e ambiente; 1)

ISBN 978-989-566-028-5

I – CARVALHO, Ana Cristina, 1961-

II - RAPOSO, Maria Albertina Amantes, 1962-

CDU 821.134.3A/Z"19/20".09(042)

Título: Alentejo(s). Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção

Editoras/Organizadoras: Ana Cristina CARVALHO e Albertina RAPOSO

Autor(a)es: Maria Mota ALMEIDA (Esc. Sup. Turismo do Estoril), Francisca BICHO (Assoc. Cultural Fialho de Almeida), Luís Miguel CARDOSO (Inst. Politécnico de Portalegre), Ana Cristina CARVALHO (Univ. Nova de Lisboa), Fátima Velez de CASTRO (Univ. de Coimbra), Natália CONSTÂNCIO (Univ. Nova de Lisboa), Jorge COSTA LOPES (Univ. do Porto), Sandra Guerreiro DIAS (Inst. Politécnico de Beja), João Minhoto MARQUES (Univ. do Algarve), Maria João MARQUES (Univ. de Évora), Teresa MENDES (Inst. Politécnico de Portalegre), Carlos NOGUEIRA (Univ. de Vigo), Manuel Matos NUNES (C. de Estudos Regionais), Joana Abranches PORTELA (Univ. de Évora), Sílvia QUINTEIRO (Univ. do Algarve), Albertina RAPOSO (Inst. Politécnico de Beja), Ana SANTOS (Agrup. de Escolas de Ferreira do Alentejo), Ana Cláudia SILVA (Univ. do Algarve), Gabriel Rui SILVA (Univ. de Évora).

Editor: Fernando Mão de Ferro

Revisão Científica (*Double-blind peer review*): António Cândido Franco (Dep. Linguística e Literaturas, Univ. de Évora), Ana Isabel Moniz (Fac. Artes e Humanidades, Univ. da Madeira), Elisa Valério (Inst. de Educação da Univ. de Lisboa), Isabel Fernandes Alves (Dep. Letras, Artes e Comunicação, Univ. de Trás-os-Montes e Alto Douro), João Bernardo (Dep. Paisagem, Ambiente e Ordenamento, Univ. de Évora), Lia Vasconcelos (Dep. Engenharia do Ambiente, Fac. Ciências e Tecnologia, Univ. Nova de Lisboa), Luís Carvalho (Esc. Sup. Agrária e Museu Botânico, Inst. Polit. de Beja), Maria João Ramos (Centro de Línguas e Culturas, Inst. Polit. de Beja), Ricardo Marques (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Fac. Ciências Sociais e Humanas, Univ. Nova de Lisboa).

Ilustrações: Joaquim Rosa, Leonel Borrela, Maria de Lourdes Carvalho.

Fotografias: Albertina Raposo, Ana Cristina Carvalho, Carlos de Arbués Moreira, Paulo Vília, Sara Carvalho.

Capa: Raquel Ferreira

Depósito legal n.º 483 160/21

Lisboa, Maio de 2021

Este livro teve apoio do CICS.NOVA – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, no âmbito do projeto UID/SOC/04647/2013, apoiado pela FCT/MCTES através de Fundos Nacionais.

COLEÇÃO LITERATURA E AMBIENTE

Um livro é um lugar de encontro. No campo da ciência ou no da divulgação científica, um livro põe ombro a ombro vários(a)s autore(a)s e coloca-os frente a frente com o(a)s leitor(a)s. Os livros desta coleção propõem-se à academia, mas vivem também da sua aptidão para cativar um público mais amplo, interessado, indagador, curioso.

O objetivo da série “Literatura e Ambiente”, que se inaugura com *Alentejo(s) – Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção*, é reunir estudioso(a)s de múltiplas unidades de investigação e ensino, cada um(a) com sua metodologia, sua experiência, sua esfera de interesse científico, em torno deste quesito: Que imagens do ambiente natural e da nossa paisagem humanizada deixaram o(a)s escritor(a)s da Literatura Portuguesa lavrados nos seus romances, contos e novelas? Nesta busca reside uma esperança: que estes livros, simultaneamente de teor literário e de apelo à sensibilidade ambiental, guiem a (re)descoberta da nossa literatura pelas gerações de hoje e nelas exerçam um suave poder “de intervenção” ao nível da (in)consciência ecológica, neste tempo em que o saque de recursos naturais parece querer apagar-nos da memória a parábola da galinha dos ovos de ouro.

Queremos delinear um retrato (entre muitos possíveis) de uma certa Geografia Literária profundamente enraizada no território português. Retrato que acompanhe as vozes do(a)s escritor(a)s na celebração da terra, do povo e da língua, feito de muitas geografias vivenciais, afetivas e ideológicas vertidas para a escrita ficcional, tal como depois interpretadas por um extenso painel de investigadore(a)s.

Este ângulo de sentido é inserível na Ecocrítica, terreno interdisciplinar de claro princípio ecológico, aberto ao diálogo entre a linguagem científica e a linguagem artística. Em 1924, já Raul Proença compreendia o benefício de pôr o génio literário ao serviço do conhecimento dos lugares e seu património. Ele e, depois dele, Sant’Anna Dionísio tiraram partido dessa simbiose, ao proporem a redação de trechos específicos do *Guia de Portugal* (1924-1969) a figuras maiores das letras nacionais com vínculo pessoal a locais geográficos: Ferreira de Castro, Aquilino, Vitorino Nemésio, António Sérgio, Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes, Rodrigues Miguéis, Miguel Torga e outros.

Cruzam-se nesta coleção as Ciências Naturais, as Ciências Sociais e Humanas e a Arte Literária, fruto de uma rede de colaborações que por vezes transpôs as fronteiras de Portugal. Cada livro reúne autore(a)s que escreveram com total liberdade de método, conteúdo e estilo, dentro do eixo temático em causa – reler a nossa literatura com os olhos postos no seu teor ambiental, ecológico e espacial –, privilegiando quer a ciência mais teórica quer a mais aplicada. Por isso, muitos capítulos rompem os padrões da crítica literária, anunciando as obras estudadas ora como fontes historiográficas úteis à História Ambiental, ora como matéria de interesse comum a disciplinas dos vários níveis de ensino, ora ainda, numa perspetiva de desenvolvimento local e regional e também lúdica, como bases para roteiros deturismo literário.

Em *Por Terras de Portugal e de Espanha* (1911), Unamuno atribuiu à língua portuguesa o dom de “engendra[r] uma poesia campesina profundamente lírica, erótica ou elegíaca, naturalista ou sonhadora” e faz notar que em muitos clássicos da literatura a paisagem é um meio para evidenciar a figura humana. Essa indissociabilidade meio biofísico-universo populacional transparece das ficções analisadas na coleção. E esta desenhámo-la sob o signo da Ecologia Humana, valorizando essencialmente o jogo de interdependência, aprimorado no correr dos séculos, entre os recursos da terra e quem a vive como morada, raiz de trabalho ou simples fonte de deslumbramento.

A primeira dúvida que se nos colocou foi a do critério de representação geográfica de cada volume. Que divisão territorial seguir? As províncias, herdeiras do arranjo medieval, que entre o século XV e 1976 foram ganhando e perdendo estatuto? Os NUT¹ de 2013, que traçam as grandes regiões e suas sub-regiões? Antero de Figueiredo, escritor coimbrão, escreveu em *Jornadas em Portugal* (1918) sobre as “velhas províncias”: “Elas têm as cores do arco-íris: o Minho é verde tenro; o Douro fragoso, violáceo; as Beiras dos olivedos polvilha-as o verde mesto das cinzas peneiradas; a Estremadura ribatejana é um poente alaranjado; o Alentejo é todo amarelo; e o Algarve, todo azul, com chapadas de cal, por entre o verde negro das figueiras.”

As onze províncias tradicionais, de substrato histórico-etnográfico, criadas em 1936 com base nos estudos do geógrafo Amorim Girão, apesar de inspiradas num Portugal predominantemente rural que expirou e esvaziadas de nexos administrativos, resistem até hoje, no íntimo dos portugueses, como fortes referências culturais e identitárias. Por esse motivo, por serem um nítido reflexo da diversidade biofísica e humana do país e ainda porque as obras literárias estudadas têm, na sua maioria, cenário rural e tempos de ação fundeados nos séculos XIX e XX, optámos por organizar a coleção “Literatura e Ambiente” segundo essa partição territorial.

Da literatura mais interventiva à mais contemplativa, o(a)s nossos(a)s escritor(a)s testemunharam o tempo e o território, a tradição, as mentalidades, a oralidade, heroísmos individuais e insanidades sociais, os rostos do povoamento, ruturas ambientais, usos e desusos do solo e das águas, deleites e desvarios do clima. Rios, serras e finisterras, estradas novas e caminhos de pé-posto, as maiores cidades, incógnitos povoados, ilhas, ilhéus, bosques e campinas, lugares sagrados, campos arados – são feições desse Portugal de “luz e sombra”² que chegam aos nossos dias projetados nas laudas de romances, contos e novelas da Literatura Portuguesa.

A Diretora da coleção,
Ana Cristina Carvalho

O Editor,
Fernando Mão de Ferro



Âmbito geográfico dos volumes da
Coleção “Literatura e Ambiente”
relativos a Portugal continental

1. NUT (Nomenclatura de Unidades Territoriais): unidades espaciais usadas pelo Eurostat para possibilitar a comparação de dados estatísticos regionais dos países da União Europeia. Assentam numa lógica de políticas públicas de desenvolvimento e criam, como diz João Ferrão em “Portugal, três geografias em recombinação” (2002, *Lusotopie* 2: 151-158), “identidades de base territorial típicas do Portugal moderno” urbano-industrial.
2. *Portugal – Luz e Sombra*, título de um livro de Duarte Belo (2012).



Foto: Sara Carvalho

AGRADECIMENTOS

Este volume foi produzido e é lançado em plena pandemia de Covid-19, que a todos sobrecarregou de adversidades e esforços de adaptação.

As editoras agradecem a todo(a)s o(a)s participantes a resistência e perseverança, em especial ao(à)s autor(e)as, no seu esforço pelo cumprimento dos prazos e paciência com o atraso na publicação.

Agradecemos também aos nossos patrocinadores, destacados através dos seus logótipos.

Agradecemos ainda a boa-vontade e colaboração de:

- Arquivo Municipal de Lisboa, pela cedência das fotos de Artur Pastor
- Arquivo Histórico Municipal de Cascais, pela cedência das fotos da autoria de Branquinho da Fonseca
- Joaquim Rosa, pela autorização de publicação do seu desenho
- Maria João Ramos, pela sugestão e pesquisa do texto ilustrativo inicial
- O(a)s noss(a)os revisor(a)es científic(a)os, pelos comentários e sugestões que tão construtivamente ajudaram a aperfeiçoar os originais do(a)s autore(a)s.

*Terra da nossa promessa, da exígua promessa de sete sementes,
o Alentejo é na verdade o máximo e o mínimo a que podemos aspirar:
o descampado dum sonho infinito e a realidade dum solo exausto.*

Miguel Torga,
Portugal (1950, ed. 2015, p. 83)

Dois meses apenas!...
E agora o Verão tinha passado sobre aqueles campos como um incêndio.
Na várzea ceifada, amarela e feia, os restolhos deixavam ver por baixo
a terra ardida, reduzida a pó, toda gretada do calor. Os olivais sem brilho
pareciam cobertos de cinzas. As faias mesmo envelheciam, picadas
já de folhas mortas. Todo o campo, árido, sequioso, prostrado sob o Sol
chamejante, se estendia sem viço e sem vida até às últimas serras,
roxas agora na luz da tarde. E por cima, no azul do céu, duvidoso e quente,
encastelavam-se umas nuvens brancas, compactas, duras, [...],
que anunciavam trovoadas distantes.

Conde de Ficalho,
Uma Eleição Perdida (1888, p. 64)

ÍNDICE

Apresentação da coleção	5
Agradecimentos	11
Textos ilustrativos	17
Introdução.	
Ana Cristina CARVALHO e Albertina RAPOSO	21
Capítulo 1. Manuel Ribeiro: A planície e o esplendor da terra	
Gabriel Rui SILVA	31
Capítulo 2. «Largados à lonjura, para o mar sem fim das searas»: Paisagens do Alentejo em Vergílio Ferreira	
Jorge Costa LOPES	47
Capítulo 3. Os Seareiros do Suão em Garibaldi de Andrade e Antunes da Silva	
Maria João MARQUES	67
Capítulo 4. <i>Levantado do Chão</i> , de José Saramago: Paisagem, política e literatura	
Carlos NOGUEIRA	83
Capítulo 5. Retrato(s) do Alentejo: Figuração paisagística em <i>Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina</i> , de Mário de Carvalho	
Natália CONSTÂNCIO	99
Capítulo 6. A paisagem alentejana na escrita de José Luís Peixoto. Geografia das “ <i>sensescares</i> ” no romance <i>Galveias</i> (2014)	
Fátima Velez de CASTRO	115
Capítulo 7. Da charneca alentejana à Terra Prometida – Representações do espaço em <i>O Pão não cai do Céu</i> , de José Rodrigues Miguéis	
João Minhoto MARQUES	133

Capítulo 8. De <i>Suão</i> (1960) a “Suão” (2012): O clima e o ambiente eco-humano do Alentejo na ficção de dois escritores nativos Ana Cristina CARVALHO	153
Capítulo 9. “Para lá de Moura, a rota do paraíso”. A geografia afectiva de Urbano Tavares Rodrigues Joana Abranches PORTELA.....	175
Capítulo 10. Paisagem e sociedade portalegrenses em dois contos de José Régio Manuel Matos NUNES.....	193
Capítulo 11. Quietude e revelação: O Alentejo, em Manuel da Fonseca Sandra Guerreiro DIAS.....	203
Capítulo 12. Sentir perdidamente a paisagem. Simbologia e angústia do sujeito em Florbela Espanca – Uma leitura literária e fílmica Teresa MENDES e Luís Miguel CARDOSO.....	221
Capítulo 13. A centralidade da paisagem alentejana no olhar fotográfico de Artur Pastor e em <i>O Trigo e o Joio</i> , de Fernando Namora Sílvia QUINTEIRO e Ana Cláudia SILVA.....	243
Capítulo 14. Marvão n' “O Conspirador”: Paisagens e humanos num conto de Branquinho da Fonseca Maria Mota ALMEIDA	259
Capítulo 15. António <i>dos Olhos Tristes</i> : Princípios da Ecologia Integral em páginas de Eduardo Olímpio Ana SANTOS e Albertina RAPOSO	277
Capítulo 16. O Alentejo em Fialho de Almeida: As gentes e o ambiente dos campos Francisca BICHO	295
Autoras e Autores – Notas curriculares	311

**Processo preparatório para a concessão de licença
de um estabelecimento industrial incluído nos de
primeira classe das tabellas annexas ao
decreto regulamentar de 21 de Outubro de 1863**

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de mil oito centos e sessenta e quatro, aos quatorze dias do mez de Novembro do dito anno, nesta Villa de Mertola, e Administração do Concelho, autuei o requerimento e mais documentos que no diante se seguem, apresentados por José Francisco Camacho, como Procurador de James Mason, Engenheiro e Director gerente da Mina de São Domingos, freguesia de Sant'Anna de Cambas, deste Concelho; e para constar fiz esta autuação [...]

James Mason, Director da Mina de São Domingos, [...] desejando, no sitio denominado – Achada do Gamo – estabelecer uma fabrica com o fim de tratar e apurar o cobre contido no minerio extrahido da mina, de que é Director, e precisando para tal fim de licença, vem requerer a V. S.^a se queira servir, de, em conformidade com o Decreto Regulamentar de 21 de Outubro de 1863, passar a formar o processo preparattorio para tal effeito necessario.

[...]

Edital

Augusto Ernesto Batalha, bacharel formado em direito pela universidade de Coimbra, e administrador do concelho de Mertola [sic] por sua majestade el-rei, que Deus guarde etc. [sic]

Faço saber que na secretaria d'administração d'este concelho se acceitarão por espaço de trinta dias a contar do da publicação deste, na forma do art.º 6.º do decreto com força de lei de 21 de outubro de 1863, quaisquer reclamações feitas por escripto pelas autoridades públicas, chefes e gerentes de qualquer estabelecimento, e todas as pessoas que direito tiverem a oportunidade á [sic] laboração de uma fábrica com o fim de tratar, e apurar o cobre que James Mason, súbdito inglez, pertende [sic] fundar no sítio denominado – Achada do Gammo, da freguesia de Sant'Anna de Cambas, d'este concelho, estabelecimento este designado na primeira tabela anexa ao mesmo decreto, com os inconvenientes, – exalações desagradáveis e nocivas á vegetação, cuja planta se acha patente nesta administração.

E para assim constar, mandei afixar o presente e outro identico [sic] como ordena o sobredito decreto.

Administração do concelho de Mértola 15 de novembro de 1864.

E eu José Felix Britan, escrivão da administração o escrevi.
Augusto Ernesto Batalha.

Está conforme – administração do concelho de Mértola 15 de novembro de 1864.

O escrivão da administração, *José Felix Britan*

Reclamação

Os habitantes da freguesia de Santa Anna de Cambas, deste Concelho, de Mertola, em consequencia do edital mandado passar e publicar por V. S.^a, com datta de 15 de Novembro pp. ^o, na qual V. S.^a convida todas as pessoas, que direito tiverem a oppor-

-se à laboração d'uma fabrica que James Mason, súbdito inglez, pertende estabelecer no sitio denominado Achada do Gamo, da referida freguesia, com o fim de tratar e apurar o cobre do mineral que se extrahe da mina de S. Domingos, vem acudindo a semelhante convite, e em harmonia com o art.^o 6.^o do Decreto com força de lei de 21 de Outubro de 1863, oppor-se ao estabelecimento da ditta fabrica com o fundamento de que não só as exalações de taes fabricas são dezagradaveis, e perjudiciaes a saude dos que vivem na distancia em que os Supp^{es}. estão do ditto sitio, sendo tambem que tornão o campo em meia legoa de distancia digo de circumferencia pelo menoz, completamente esteril, e por conseguinte nocivas a vegetação, para exemplo haja visto ao que aconteceu na mina de Tharsis em Hespanha a onde um estabelecimento analogo foi cauza de muitas enfermidades aos vezinhos de tal estabelecimento, tornando os campos tão estereis que ainda hoje nada produzem por isso, e por que com um tal estabelecimento no sitio aonde se projecta não só a saude dos Supp^{es}., suas famílias periga, como tão bem vão perder e para sempre o producto das terras a certa distancia da projectada fabrica se oppoem a ella, esperando que as conveniencias publicas sederão as particulares. [...]

4 de Dezembro de 1864

**Resposta do Advogado de James Mason,
entregue em 9 de Janeiro de 1865**

A ser admissível a pretensão dos signatarios da f.^a, o estabelecimento de fabricas como a da Achada do Gamo, só poderia ser authorisado n'algum rochedo bem isolado nas solidões do oceano; e não é isso, que em harmonia com os interesses da civilização prescreve o Decreto Regulamentar de 21 de Outubro de 1863.

No Alvará da Concessão da Mina de S. Domingos de 12 de Janeiro de 1859 (Diario do Governo n.º 26 de 31 de Janeiro de 1859) encontra-se na Condição 20, como obrigação imposta à Empresa – “Executar no Paiz o tratamento mechanico e metallurgico dos mineraes extrahidos, quando a lavra attingir o conveniente desenvolvimento, e o governo assim o determinar” – A Empresa estabelecendo a fabrica da Achada do Gamo, não faz por tanto mais do que cumprir uma obrigação, que por interesse do Paiz, o Governo lhe impozerá, e de que os signatarios da f.^a na sua crassissima ignorancia pretendem exonerar a mesma Empresa! [...]// Ora no caso presente a habitação mais proxima é a dos Montes Altos, a 1380 metros de distancia; depois a do Monte dos Sapos, a 1930 metros – habitações estas de pouca importancia, e assim affastadas o sufficiente para não sentirem a influencia nociva que por ventura possa resultar do fumo e vapores, que sairem da fabrica da Achada do Gamo.// Que stes reclamassem ainda se comprehende; mas que reclamem 33 individuos da Aldea de Sant’Anna, que fica a 2940 metros da fabrica da Achada; e que reclamem 81 de Moriannes, e 18 dos Picoitos, que ficam os primeiros a mais de quatro kilometros de distancia, e os segundos a mais de seis, é o que não se comprehende, pois que é receio de mais das influencias maleficas da fabrica! [...]

O terreno em volta da fabrica, é inteiramente despido d’arvoredo, e em que em geral vegeta a esteva, e quando muito de dez em dez anos, alguma magra ceara, sendo alem disso grande parte desses terrenos da Empresa. O mal, que os signatarios da petição da f.^a (que em grande parte são proletarios) receiem na vegetação dos seus terrenos não o comprehende o Supp^e, pois que é quimerico. [...]

Pesquisa do processo no Arquivo de Beja: **Maria João Ramos**
(Instituto Politécnico de Beja)

INTRODUÇÃO

1. Em *People and Nature* (2006), o antropólogo e geógrafo Emilio Moran faz notar que a acentuada transformação humana do ambiente natural, com vista à obtenção de paisagens produtivas, data das eras pré-históricas. Mais do que um argumento, essa evidência aponta o irrealismo de quem, hoje, ainda equaciona os problemas ambientais segundo a velha lógica binária *Natureza versus Humano*.

Esta coletânea tem implícita uma matriz eco-humana, integrativa, coerente com o forte grau de humanização do território português e com o facto de neste se ancorarem, do ponto de vista diegético, as 23 obras literárias analisadas. Estranho seria aliás que as artes miméticas, como a Literatura, se revelassem imunes à Natureza transfigurada por mão humana, num país tão povoado, paisagística e culturalmente tão diverso.

Se a arte literária ilustra “uma certa consciência coletiva” (Reis, 2008), explorar a sua dimensão sociocultural a favor das causas ecológicas e ambientais deste tempo é um exercício de interdisciplinaridade teórica, mas também de abertura a novos rumos de cidadania. No livro de 2016 *Literature as Cultural Ecology*, H. Zapf fala da literatura como “an ecological force within the larger system of culture and of cultural discourses” (p. 27). A ideia não é nova. Vemo-la à distância de um passado recente, nas décadas 1960-1970, a emergir dos estudos literários americanos como resposta académica a estímulos socioambientais de magnitude e gravidade crescentes (Love, 2003; Garrard, 2006). Com ela entramos no campo da Ecocrítica (*Ecocriticism*) e do seu desígnio de intervenção a favor de uma Ecosfera ameaçada, que requer uma abordagem cultural complementar à da especificidade hermética das ciências exatas e das tecnologias.

Para além do clássico elogio das amenidades da Natureza (quase) intocada, disfunções como o aquecimento global da baixa atmosfera, o declínio dos números da biodiversidade, a perda de reservas hídricas, a desflorestação massiva, a poluição, etc. foram ganhando terreno, por todo o mundo, como tópicos literários. De importância mais axial ou mais acessória, sustentam e enriquecem cenários, enredos, personagens.

Enquanto alguns autores têm uma bem definida e muito pessoal geografia literária, cingida ou não às suas terras de origem ou biograficamente marcantes, noutros reconhece-se uma “distinção fundamental entre lugar vivido e lugar escrito”, diz João Barrento (2019:8). Este livro vive dos dois tipos de escritores. O importante é deslindar nas suas criações a “bagagem imaterial de memória” de que fala Gabriel Manilla (2006:6). Memória cultural e ambiental que, sendo a do(s) Alentejo(s), é também a do país, tendente a ligar passado, presente e futuro através da sua habilidade para criar, ainda no dizer do escritor catalão, “significação e sentido para cada nova geração” (p. 15).

2. A função criadora e ou transformadora da consciência ecológica e geográfica dos leitores de romances, contos e novelas foi, portanto, premissa basilar na idealização deste livro. Encontrámos incentivo no brilho estético da mais notável Literatura Portuguesa dedicada à mais extensa e emblemática região do país mediterrânico, que Orlando Ribeiro descreveu cientificamente em *Portugal, O Mediterrâneo e o Atlântico* (1945). No âmbito da literatura de maior liberdade interpretativa, Jaime Cortesão viria a destacar, em *Portugal, a Terra e o Homem* (1966), a inseparabilidade entre a terra alentejana e o seu habitante: “Alentejo e alentejano são duas unidades maciças, para não dizer uma única, tão estreitamente fundidas se apresentam. Aquela terra tinha que dar aquele homem e aquele homem tinha que nascer naquela terra.” (p. 241). Anteriormente, na Introdução a *Alentejo* (1958), da coleção “Antologia da Terra Portuguesa”, Urbano T. Rodrigues evocava esta “‘Terra’ por excelência, nem rocha, nem hortejo, nem pinhal, terra vasta, grave, sortílega, fecunda, envolvente, terra chã [...]”, habitada pelos “mais fraternos dos portugueses”, sujeita ao “sol mais escaldante de Portugal” (pp.7 e 8). E onde as descrições finiseculares do Conde de Ficalho viram um arvoredado dominante todo ele “de um verde apagado, azulado na oliveira, acinzentado na azinheira e sobretudo no sobreiro”, pontilhando uma “charneca inculta [...] também sobre o cinzento”, Miguel Torga (ed. 2015: 84 e 85) achou uma paisagem “parda mesmo quando o trigo desponta e loura mesmo quando o ceifaram”: “A palmilhar aqueles montados desmedidos, sinto-me mais perto de Portugal do que no castelo de Guimarães.”

Na sua história literária, o Alentejo guarda páginas do regionalismo paisagístico de Bernardim Ribeiro e Fialho de Almeida, do bucolismo de Noel Teles de Carvalho, mais tarde do psicologismo de Régio. A temática de cariz social esteve sempre implícita, sob uma ruralidade estampada nos

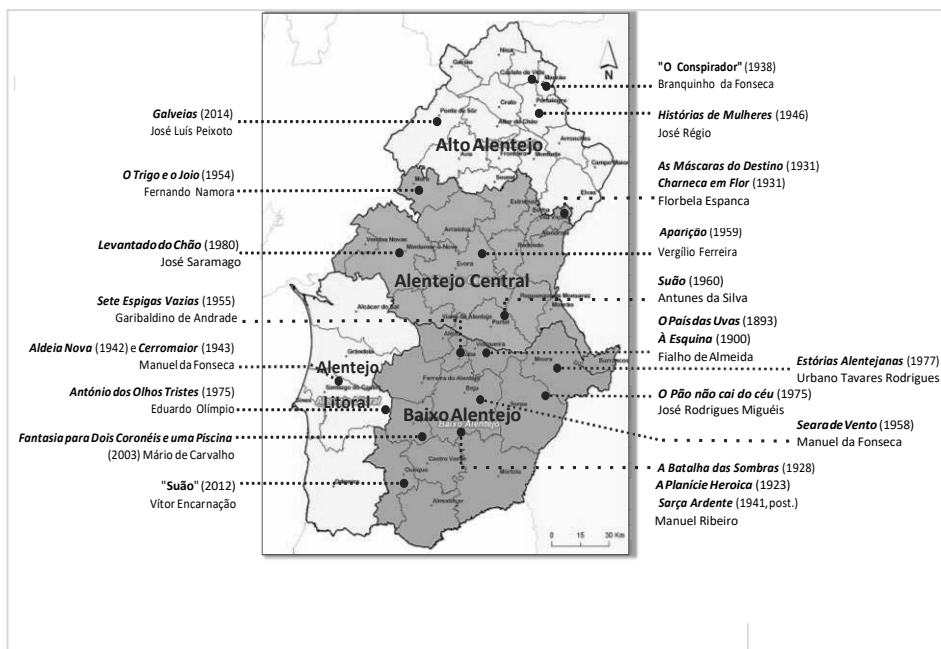
seus contornos mais benignos. Mas ganhou nova forma e novo corpo com o neorrealismo. De vocação mais interventiva e testemunhante dos endemismos económico-sociais do Alentejo, a ficção neorrealista – pela pena de Manuel da Fonseca, Fernando Namora, Antunes da Silva e outros – militou na denúncia das feridas humanas da região, esperando despertar no(a)s leitor(a)s uma consciência de indignação e repúdio. Nas últimas décadas, novo(a)s escritor(a)s, não enquadráveis em movimentos dignos do nome, também elegeram o Alentejo como matéria literária, alguns alertando para questões socioecológicas que o desafiam.

3. A organização deste livro suscitou questões de método sobre os limites geográficos a usar na definição da área em estudo. A mais recente partição territorial por NUT (2013) integra na NUTII Alentejo cinco NUTIII, entre elas a Lezíria do Tejo, parcialmente sobreposta ao Ribatejo. Do ponto de vista identitário, contudo, esta pouco se relaciona com a terra alentejana, razão por que não a incluímos. Pareceu-nos mais coerente, neste trabalho interdisciplinar de base cultural, que o espaço geográfico onde perscrutar cenários da literatura ficcional fosse, sem tirar nem pôr, o da província Alentejo, a mais vasta em que Portugal tradicionalmente se divide. Também o(a)s escritor(a)s, na sua missão criativa, são alheio(a)s à lógica administrativa, inscrevendo as suas referências geográfico-culturais e de imaginário no quadro de um Alentejo que remete para a tradição. A grande província Entre-Tejo-e-Odiana figurava já, aliás, na partição geográfica medieval, em vigor até 1832; em 1936 readquiriu importância, para a perder (como as restantes províncias) na reforma administrativa de 1976. Mas permanece como modelo cultural e identitário na mente e nos afetos dos portugueses. Atualmente, a região corresponde a quatro NUTIII – Baixo Alentejo, Alto Alentejo, Alentejo Central e Alentejo Litoral – que têm correspondência com outras tantas entidades intermunicipais e são geridas em termos de desenvolvimento pela CCDR Alentejo.

A figura seguinte mostra a área de estudo e a localização aproximada dos cenários de ação das ficções estudadas, elaborado como contributo do(a)s autor(a)s deste livro para a Geografia Literária do Alentejo.

A região acomoda-se numa orografia branda – de onde sobressaem os 1025 metros de altitude da serra de São Mamede, os 860 da serra do Sapoio ou os 650 da serra D'Ossa – e vive ao sabor de um ambiente climático que progride da forte oceanidade do terço ocidental até algumas marcas de continentalidade interior. Um clima temperado de verões quentes e secos e invernos frios e húmidos, com duas exceções: na faixa litoral, onde o calor

estival é mais ténue, e numa pequena área irregular do distrito de Beja, onde a distância à atmosfera marítima produz um Clima Árido de estepe (Macedo, 2019). O litoral é a área mais a salvo das preocupantes tendências imputáveis às alterações climáticas, estimadas para a região em cenários até 2070: aumento das temperaturas médias do ar e da frequência, intensidade e duração de ondas de calor e diminuição da precipitação média. Contudo, apesar disso e da descida de população residente, o Alentejo está bem longe de se reduzir a uma epítome a perder de vista da pobreza e solidão humanas.



Geografia literária do Alentejo representada neste livro:
Localização aproximada (nível de concelho) dos cenários principais
das 23 obras estudadas.

Fonte do mapa base: <https://www.ccdr-a.gov.pt/index.php/10-regiao-alentejo/regiao-alentejo>

Englobando as bacias hidrográficas dos rios Sado e Mira, a parte sudoeste da bacia do Tejo e parte significativa da do Guadiana, a região tem desde o início deste século maior disponibilidade hídrica para regadio, garantida pelo empreendimento do Alqueva. Muito variada em termos de solos, com destaque, a nível de qualidade, para os férteis barros de Beja, o principal uso do

solo é florestal, com prevalência dos montados de sobreiro e azinheira e uma concentração de aproximadamente 80% da área nacional de pastagens sob coberto (*op. cit.*). A tradição de predomínio agrário cedeu a uma economia diversificada, com produtos locais de apreço internacional e um crescente interesse turístico, em parte sustentado pelo Grande Lago e pelos 170 km de uma faixa costeira das mais bem preservadas da Europa. Outra fonte de atração resulta das políticas de valorização ambiental e conservação da natureza: no Alentejo localizam-se seis áreas protegidas de categoria nacional, uma Reserva da Biosfera, várias Zonas de Proteção Especial para a Avifauna e uma Zona Húmida de Importância Internacional. Esta evolução do território e dos modos de vida não impediu, porém, que continue a perder população, cifrada em 509 849 habitantes no ano de 2011 e desigualmente repartida pelos 47 concelhos. Apesar da densidade média de 19 habitantes/km² (6 hab./km² em Mértola) e do maior índice de analfabetismo (11,8%), o Alentejo acompanhou a descida deste no país e detém, a par do mais alto índice de envelhecimento, também o mais elevado na longevidade.

4. Recorremos de novo a Urbano (1958:7): “[...] o Alentejo é das províncias de Portugal aquela que na nossa literatura aparece como figura sobressalente e decisiva, mesmo quando devera ser cenário.” Na verdade, a herança de identidade histórica, cultural e eco-humana, o cromatismo suave, a quase abstração dos horizontes, a rarefação populacional – tudo criou uma espécie de “aura” da terra alentejana, que emerge do todo nacional ainda com muito por decodificar. Também aí reside o nosso objetivo: sob o eixo temático enunciado, iluminar linhas de sentido em obras romanceadas em torno do Alentejo – dos vários Alentejos – as quais, não sendo novas, podem ler-se sob a ótica de grandes problemas que desafiam as sociedades de hoje. Não se pretende uma coletânea exaustiva (vários nomes notáveis ficaram de fora: Bernardim Ribeiro, Brito Camacho, Afonso Cruz, etc.), mas apenas fundamentadamente ilustrativa do muito que há a absorver desta extensão meridional através de figuras maiores da Literatura Portuguesa que a viram ou veem como inspiração.

Na maioria das ficções abordadas não se deteta uma mensagem de tónica ecológica, no sentido voluntário e consciente do termo, contemporânea da criação. Nota-se, sim, discursos que refletem a construção antrópica da paisagem, fruto de milénios de povoamento adaptativo às potencialidades e restrições naturais, assim como ameaças que a desequilibram. Por entre as suas inquietações existenciais, filosóficas, sociais, po-

líticas, o(a)s escritor(a)s estudado(a)s descobrem o temperamento regional do(s) Alentejo(s), o património agrário e os ciclos de renovação vividos entre a imobilidade dos horizontes e o formigar das fainas, os regimes de posse e herança da terra, as forças telúricas, as polaridades sociais, as secas mortíferas, habitats e espécies agredidos, os mitos que enchem o imaginário popular, a luz do Sul e as suas obscuridades, a solidão e o silêncio. Em autênticos cânticos a uma natureza em boa parte já transformada, em páginas cruas de denúncia ou escrita antecipatória sobre desafios que o futuro viria a trazer, o Alentejo é muitas vezes personagem, mas sempre cenografia e tema.

Raramente se encontra eco do ideal do cultivo da terra, longe das metrópoles, num conceito que renasce neste século XXI e ocupou Feliciano de Castilho nos meados do século XIX, em *Felicidade pela Agricultura*. Também o regozijo de visitante com as amplitudes alentejanas, que Torga lavrou em *Portugal* (ed. 2015:84) – “Tenho sempre onde consolar os sentidos” – está ausente de muitas personagens destas 23 obras. Igualmente ficou pelo caminho em algumas delas, perdido entre as agruras do trabalho e a magreza de recursos, o sentimento de natureza, esse “amor desinteressado ao campo” de que fala Unamuno (ed. 2009:154). Mas, num sentido ou noutro, esses textos podem olhar-se como documentos fidedignos e lúcidos para a história geográfica, etnográfica e ambiental do país e da região.

Pensámos este livro como de homenagem e de reflexão crítica sobre o Alentejo enquanto lugar inspirador para a escrita ficcional. O(a)s dezanove autore(a)s dos capítulos, oriundos de uma pluralidade de meios académicos e profissionais, ensaiaram outras leituras desse espaço geográfico e outra focagem da sua literatura, produzindo artigos que estão entre, ou são um misto de teoria e análise.

5. Abrimos com peças de um conjunto documental com século e meio de idade, recolhido por Maria João Ramos no Arquivo Distrital de Beja (1864-1866): *Processo da concessão de licença a James Mason, director da mina de S. Domingos, freguesia de Sant’Anna de Cambas, concelho de Mértola, para fundar, no sítio denominado Achada do Gamo, na mesma Freguesia, um estabelecimento metallurgico, comprehendido na 1ª classe das tabellas annexas ao Decreto de 21 de outubro de 1863*. São quatro excertos de interessantíssimo teor em “cidadania ambiental”, relativos à implantação de uma fábrica para processar o cobre extraído da Mina de S. Domingos. Entre eles, a reclamação de 160 habitantes da freguesia (37 as-

sinando com nome, os restantes com cruz), que aponta efeitos nocivos esperados na saúde, qualidade do ar, vegetação, cultivos e solos circundantes; seguida da resposta do empreendimento, alegando “interesses da civilização” (sic) e a distância segura dos montes habitados às emissões atmosféricas da fábrica, acusando ainda os reclamantes de um medo “quimérico”. Segue-se o **Capítulo 1**, onde Gabriel Rui Silva presta tributo à grande figura da literatura portuguesa e do Alentejo que é Manuel Ribeiro, através da reflexão sobre três dos seus romances, na exposição que fazem da campina do pão em redor de Beja e das gentes charnequenhãs que no Baixo Alentejo permanecem em ritos de trabalho ou apenas o cruzam, em hábitos ancestrais de nomadismo. No **Capítulo 2**, o beirão Vergílio Ferreira, para sempre unido ao Alto Alentejo pela experiência como professor liceal em Évora, é objeto da atenção de Jorge Costa Lopes, que aplica o seu neologismo “topografema” a dois romances vergilianos repletos de quadros da urbanidade eborense e da planície, simultaneamente deslumbrante e trágica. Dois outros romances, dos neorrealistas alentejanos Garibaldi de Andrade e Antunes da Silva, ocupam Maria João Marques no **Capítulo 3**, que incide sobre as imagens etnográficas e paisagísticas da vida dos seareiros, consumida pelo excesso de faina, o suor, o cansaço dos solos, a falta de água.

Voltamos à planície mais a norte, agora a que envolve Montemor-o-Novo, historicamente feita território de base latifundiária, onde cabem a “geografia ampla” politicamente comprometida e a voz devolvida aos “sem voz” do romance-documentário *Levantado do Chão*, de Saramago, que no **Capítulo 4** é matéria de reflexão de Carlos Nogueira. O **Capítulo 5**, assinado por Natália Constâncio, dedica-se a um “cronovalema” de Mário de Carvalho (talvez a mais claramente ecológica de todas as ficções analisadas), para apurar como o enredo, com localização indefinida no Baixo Alentejo, é servido pela figuração de um meio em súbito confronto com a “civilização”, personificada em dois coronéis, e defendido no piar indignado de um mocho. Regressamos a território do Alto Alentejo interior no **Capítulo 6**, espaço de Fátima Velez de Castro para desenvolver uma leitura geográfica de *Galveias*, romance cenicamente autobiográfico de José Luís Peixoto, partindo do conceito múltiplo de *sencescapes* e salientando a importância dada pelo escritor ao poder da terra na identidade dos sujeitos. De que modo a categoria do espaço geográfico campestre é trabalhada e como serve personagens e narrador no romance histórico-social de José Rodrigues Miguéis *O Pão não cai do céu*, uma história de opressão, pobreza e fome com cenário “entre a raia e o Guadiana”, é o estudo

desenvolvido por João Minhoto Marques no **Capítulo 7**. Já no **Capítulo 8**, Ana Cristina Carvalho compara o romance *Suão*, do eborense Antunes da Silva, e o conto “Suão”, do ouriquense Vítor Encarnação, privilegiando a transmissão literária do “vento do deserto” e outros aspetos fustigadores de terras e gente de um clima que, no meio século entre a escrita dos dois textos, deixou de ser o que era. O **Capítulo 9**, de Joana Portela, mostra como das *Estórias Alentejanas* e de *A Luz da Cal*, de Urbano Tavares Rodrigues, transparece uma geografia biográfica e afetiva, uma “rota do paraíso” que nas margens do rio Ardila vem encontrar-se com a geografia literária.

A prosa contística de José Régio, cujo pano de fundo são as paragens de Portalegre e da serra de S. Mamede, é abordada por Manuel Nunes no **Capítulo 10**, onde sabemos da atenção sentimental reservada pelo escritor presencista à região, seu “fado” transtagano vertido para uma escrita rica em alusões aos cultivos, aos labores agrícolas e pecuários, à imprevisibilidade do clima. O **Capítulo 11** foca dois romances e um livro de contos de Manuel da Fonseca, interpretados por Sandra Dias sob o prisma da centralidade narrativa de cenários paisagísticos do Baixo Alentejo, donde sobressaem o cante e o vento, bem como traços da ruralidade, nas décadas do Estado Novo. A leitura da poesia de Florbela Espanca, entrançada com a dos seus contos e articulada com o filme de Vicente do Ó sobre a poetisa de Vila Viçosa, preenche o **Capítulo 12**, da lavra de Teresa Mendes e Luís Cardoso, que encontram no Alentejo natal, “claramente o eixo de Florbela”, a base da contraposição paisagem interior / paisagem exterior da sua escrita e, nesta, o valor simbólico do sobreiro.

Fernando Namora, forasteiro bom conhecedor da zona de Pavia, é objeto do **Capítulo 13**, autoria de Sílvia Quinteiro e Ana Salgueiro da Silva, cuja leitura paralela do romance *O Trigo e o Joio* e da fotografia de Artur Pastor permite evidenciar o espaço urbanizado, a organização social em vilas e montes e sobretudo o retrato da “paisagem do trabalho” feita de imensidão, melancolia e do dramatismo das vidas. No **Capítulo 14**, Maria Mota Almeida interpreta um conto de Branquinho da Fonseca, enquadrado em Marvão, que é uma janela aberta sobre o mosaico paisagístico exterior às muralhas deste aglomerado fronteiriço, cruzado pelo rio Sever, pela “fauna alada” local e pelos caminhos serranos do contrabando. O **Capítulo 15**, que Albertina Raposo e Ana Santos assinam, estabelece um paralelo entre a emotividade e o fundo humanista de *António dos Olhos Tristes*, livro ambientado na ruralidade de Alvalade-Sado, saído da pena de Eduardo Olímpio, e a filosofia dos atuais conceitos de Ecologia da Reconciliação e

Ecologia Integral, ambos de inspiração cristã. Por fim, o **Capítulo 16**, escrito em tom vívido e emotivo por quem conhece a terra por dentro, Francisca Bicho, rende homenagem ao escritor Fialho de Almeida e à sua obra feita ilustração do “País das Uvas”, Alentejo Central, com suas extensões vinhateiras e as ocasiões festivas das vindimas do princípio do século XX, seus campos cerealíferos pontuados de gentes do trabalho sob o clima inclemente, seus quotidianos de aldeia.

Acreditamos que este livro preenche um espaço ainda livre no panorama editorial de ciência e de divulgação científica em língua portuguesa, passível de figurar como recurso de referência sobre os desafios ambientais que o(a)s ficcionistas nos colocam. Face à necessidade de construir uma orientação social voltada para a sustentabilidade, sem perder de vista a paixão literária que respiram as obras aqui estudadas, este trabalho coletivo poderá constituir um manual de promoção de novas leituras, novos debates e novas reflexões.

Ana Cristina Carvalho e Albertina Raposo
Maio de 2021

Bibliografia e websites

- BARRENTO, João (2019). Prefácio in Maria Gabriela Llansol – *Sintra em passo de pensamento*. Sintra: Feitoria dos Livros.
- CASTILHO, A. Feliciano de (1849). *Felicidade pela Agricultura*. Lisboa: Europress.
- CONDE DE FICALHO (1888). *Uma Eleição Perdida*. Lisboa: Livraria Ferin.
- CONDE DE FICALHO (1900). “INTRODUÇÃO” In Cincinato COSTA e D. Luís de CASTRO (1900), *Le Portugal au point de vue agricole*. Lisboa: Grande Comissão de Lisboa da representação portuguesa à Exposição Universal de 1900.
- CORTESÃO, Jaime (1987 [1966]). *Portugal, a Terra e o Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- CUNHA, Secundino (2012). *Casas de Escritores no Alentejo*. Guimarães: Opera Omnia.
- FIGUEIREDO, Antero de (1918). *Jornadas em Portugal*. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand
- GARRARD, Greg (2006). *Ecocrítica*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília.
- GASPAR, Jorge (1993). *As Regiões Portuguesas*. Lisboa, Secretaria de Estado do Planeamento e Desenvolvimento Regional.
- LOVE, Glen (2003). *Practical Ecocriticism*. Charlottesville e London: University of Virginia Press.

- MACEDO, A. Sousa (coord.) (2019). *Programa Regional de Ordenamento Florestal do Alentejo*, Cap. B. Lisboa: ICNF: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/25573>
- MANILLA, Gabriel J. (2006) *Literatura Oral e Ecologia do Imaginário*. Lisboa: Apenas Livros.
- MORAN, Emilio (2006). *People and Nature*. Malden, USA, Oxford, UK, Carlton, Australia: Blackwell Pub.
- REIS, Carlos (2008). *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- RIBEIRO, Orlando (1968, 2011). *Mediterrâneo – Ambiente e Tradição*. Lisboa: F. C. Gulbenkian. 3.^a ed.
- RODRIGUES, Urbano T.. (1958). *Antologia da Terra Portuguesa – O Alentejo*. Lisboa: Bertrand.
- TORGA, Miguel (2015 [1950]). *Portugal*. Lisboa: Herdeiros de Miguel Torga e Leya, 10.^a ed.
- UNAMUNO, Miguel de (2009 [1911]). *Por Terras de Portugal e de Espanha*. Lisboa: Nova Veja.
- Biblioteca Digital do Alentejo: http://www.bdalentejo.net/biografias_letra_a.php?letra=A&nome=biografias-alentejanos-category-1&titulo=Personalidades%20Alentejanas
- Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Alentejo: <https://www.ccdr-a.gov.pt/>
- Convenção Europeia da Paisagem (Conselho da Europa): <https://www.coe.int/en/web/landscape/home>
- Pordata – Base de Dados Portugal_Contemporâneo: <https://www.pordata.pt/>

CAPÍTULO 1



Foto: Paulo Vília



Foto:
Ana Cristina Carvalho

Resumo

Manuel Ribeiro: A planície e o esplendor da terra

Apresenta-se um sucinto percurso da vida e da obra literária de Manuel Ribeiro de modo a evidenciar possíveis razões para o apagamento a que o escritor alentejano foi sujeito a partir dos anos quarenta do passado século e abordam-se três narrativas maiores da sua produção romanesca: *A Planície Heróica* (1927), *A Batalha nas Sombras* (1928) e *Sarça Ardente* (1942). Três romances de cunho regionalista pela atenção dedicada à paisagem e ao povoamento da vasta região circundante de Beja, destacando os temas do amor, da fé e da justiça social, predominantes no conjunto da obra do controverso autor de Albernoa.

Palavras-chave: Regionalismo. Literatura da terra. Baixo Alentejo. Nomadismo. Catocomunismo.

Abstract

Manuel Ribeiro: The plain and the splendour of the land

A brief itinerary of Manuel Ribeiro's life and literary work is presented, in order to highlight plausible reasons for the erasing process to which this writer from Alentejo was subjected since the 40's of the twentieth century. Three major narratives of his novelistic production are addressed: *A Planície Heróica* (1927), *A Batalha nas Sombras* (1928) and *Sarça Ardente* (1942). These regionalist nature novels dedicate special attention to the landscape and the human settlements of the wide region of Beja, while enhancing the subjects of love, faith and social justice – subjects that prevail in the entire work of this controversial novelist from Albernoa, Baixo Alentejo.

Keywords: Regionalism. Land literature. Baixo Alentejo. Nomadism. "Catacomunism".

MANUEL RIBEIRO: A PLANÍCIE E O ESPLendor DA TERRA

Gabriel Rui SILVA

Centro de Estudos em Letras, Universidade de Évora*
romancevivo@gmail.com

1. Manuel Ribeiro (Albernoa, 1878 – Lisboa, 1941), autor de referência do neo-romantismo português, é o romancista mais lido em Portugal na década de vinte do passado século, embora seja hoje, mesmo entre a restrita comunidade que à literatura dedica atenção, um autor praticamente desconhecido. Uma breve incursão pelo seu percurso biográfico permite perceber os motivos de índole ideológica, que não estético-literários, subjacentes à *damnatio memoriae* a que foi sujeito¹.

De origens humildes e proveniente do Baixo Alentejo, Manuel Ribeiro vem para Lisboa com vinte anos, ingressa na empresa CP (Comboios de Portugal), revela-se como poeta, colabora com a imprensa anarquista e a partir de 1913 destaca-se na defesa do sindicalismo-revolucionário. Fundador, em 1919, do jornal anarco-sindicalista *A Batalha*, radicaliza a sua posição e cria a Federação Maximalista Portuguesa, cujo jornal, *Bandeira Vermelha*, dirige. Em Maio de 1920, publica *A Catedral*, retumbante êxito editorial na sua controversa proposta catocomunista e, em Outubro de 1920, na sequência de uma greve dos ferroviários, é preso. Em 1921 protagoniza a formação do Partido Comunista Português e, despedido da CP, faz um retiro, em Burgos, num convento da mais rigorosa ordem católica, a Ordem dos Cartuxos. Sobre a experiência do deserto na Cartuxa afirmaria “[...] saí de lá com o meu passado arrasado e diante do espírito desempoeirado a estrada nova que naturalmente me havia de conduzir à fé”². Se assim foi, facto é que em Outubro de 1921 dirige *O Comunista*, porta-voz oficial do partido que ajudara a criar. Publica *O Deserto* (1922), novo êxito editorial e motivo de acesa polémica. Entra então em contacto, em Roma, com Luigi Sturzo, líder do movimento da democracia cristã, experiência que plasmará em *A Ressurreição* (1924), novo sucesso de vendas e alvitre de criação de um partido da democracia cristã. No alento do êxito editorial,

ALENTEJO(S) – *Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção*, Lisboa, Edições Colibri, 2021, pp. 31-46.

enceta um novo ciclo literário com *A Colina Sagrada* (1925), que sinaliza uma tangencial aproximação ao integralismo lusitano. *A Revoada dos Anjos* (1926), na sua exaltação do espírito de Assis, traduz a conversão do autor ao catolicismo. *A Planície Heróica* (1927) e *A Batalha nas Sombras* (1928), ambos ambientados no Alentejo, evidenciam a inquestionável mestria narrativa de Ribeiro.

No ano em que publica *Os Vínculos Eternos* (1929), apresenta ainda uma monografia sobre o seu amado Alentejo³. Em 1930 surpreende com um ensaio político, *Novos Horizontes*, uma reiterada tentativa para a criação de um partido da democracia cristã, momento em que estrategicamente se reaproxima do refundado partido comunista. Publica novo romance, *Esplendor mais Alto*, e cria e dirige uma revista que logo se torna a de maior tiragem em Portugal, *Renascença – Ilustração Católica* (1931), de onde será afastado, passando a colaborar com *Era Nova*, *Semanário de Doutrina e Defesa Social*, veículo das propostas que ensaiara em *Novos Horizontes*, publicação forçada a encerrar pelo regime político em vigor em 1933. Recolhe material para *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado* (1940) e, antes de ser acometido por um acidente vascular cerebral que o conduziria à morte em 1941, ainda encontra tempo para elaborar *Sarça Ardente*, postumamente publicado em 1942, terna e delicada declaração de amor ao Alentejo e suas gentes, pedra de fecho de uma obra literária toda ela declinada nos temas do amor, da fé e da justiça social.

Na vasta bibliografia de Manuel Ribeiro, três romances situam o seu espaço de acção no Alentejo: *A Planície Heróica*, *A Batalha nas Sombras* e *Sarça Ardente*. Três romances regionalistas, pela presença de um característico falar popular, pela valorização de costumes rurais, o enaltecimento de específicas características comportamentais e pela atenção dedicada à geografia natural do Baixo Alentejo.

2. *A Planície Heróica*, romance regionalista mas universal, apresenta-se num fluir narrativo cuidadosamente calibrado e inscreve definitivamente Ribeiro na história da literatura portuguesa. Dizer que prenuncia clamores neo-realistas, ou que é o contraponto do anticlericalismo de *O Crime do Padre Amaro*, de Eça, é o menos importante, já que, com ele, Ribeiro attingia o pico da sua energia narrativa ao dar, numa visão cinematográfica, a ampla dimensão visual dos grandes espaços, a virilidade agreste da paisagem e de como esta se reflectia na realidade dos personagens e na dramaticidade de uma intriga que se edificava enunciando um conflito entre as forças da terra e as potências celestes, entre as forças telúricas, mátericas e

titânicas e as forças espirituais e divinas, entre o amor e a morte, tendo como tema pulsante a fé do protagonista, Padre Dionísio da Cruz, chegado à Carregosa, nome ficcional de Albernoa, terra natal de Ribeiro.

O *incipit* do romance coloca o leitor perante o recorte do elemento humano de uma desolada paisagem na forma de “[...] Dois homens rústicos, tipos de guardadores de gado, ostentando militarmente cajados altos como armas em descanso [] atitudes rígidas, indiferentes àquele estranho que chegava” (*PH*, p. 9⁴) e assinala a imperial imensidão de um espaço físico que se projecta no desamparo de um padre apenas chegado e logo fustigado “por uma impressão profunda de grandeza, aturdido por uma ebriedade violenta” e pela “dominação poderosa da planície verde”, trespassado por “certa inquietação e esse temor de quem desafia o desconhecido”, submetido pela “majestade da terra, enorme, imponente”; perturbado por um “exército cerrado de milhões de espigas, rígidas como lanças, mobilizadas até aos confins da extensão visível” (pp. 10-11). Uma atmosfera de irrealidade surpreendia o padre oriundo do Minho: “esvaída no horizonte, lá longe, torrejava adormecida, uma vaga cidade de mármore, miragem quimérica dum país oriental – a cidade de Beja”. Padre Dionísio impressionava-se com “o vasto alheamento humano, a solidão da terra erma e esta gravidade, quase soturna, da quietude das coisas” (p. 12). Um corpo vocabular marcial acompanha toda a narrativa e indicia uma ameaça latente, invisível, uma atmosfera que prenuncia a iminência de um combate. Padre Dionísio sentia um desalento nesse estar perante forças que pressentia avassaladoras, como, ao caracterizar o ambiente, é evidenciado pelo narrador:

Havia frémitos, anseios, lubricidades, mas eram rudezas de cio animal procriador. E as aragens não corriam, as aves esquivavam-se, as águas dormiam, e o torpor feito do peso de toda esta serenidade oprimia como chumbo.

O desalento invadia-o. Se ao primeiro acesso o homem lhe parecera alheio, fechado e quase hostil, a terra senhorial e forte, de mãos dadas com uma natureza de sertão, paganizada e animalmente criadora, metia-lhe medo. Que seria dele, sozinho, ao defrontar aquelas forças rebeldes e indomadas por anos e anos de abandono espiritual? (*PH*, p. 13)

O conflito presente em toda a narrativa está simbolicamente inscrito no nome do protagonista, um padre, Dionísio da Cruz, que, chegado à sua terra de missão, logo é sagitado por uma angústia, essa espécie de perturbação que do ser humano se apossa perante locais desconhecidos e que evidencia a presença de Pan, a avassaladora possessão pela dimensão da

natureza. Atente-se, pois, no nome do personagem principal, um nome próprio, Dionísio, que remete directamente para o deus pagão do vinho, da dança e do delírio, entidade que exprime o génio da terra e da fecundidade, símbolo das potências da Natureza, sob o domínio do grande deus Pan, e um apelido, Cruz, que remete para a matéria, o mundo e a figura de Cristo crucificado⁵, antíctone do deus pagão. Em boa verdade, no romance, Padre Dionísio divide o seu protagonismo com a Natureza e o deus que a governa, Pan, e o que narrativamente se põe em acção é o titânico confronto entre as forças da terra e do sangue e a resistência do espírito de um ser dividido e cercado por uma energia total (Pan). É este trabalho sobre os arquétipos, declinado na harmonia de um inquestionável talento estilístico, que explica a dimensão universal e a força irradiante de um romance que é regionalista na atenção dedicada à paisagem física e à vivência do povo que a habita, “Janelas eram raras, e a casa que as mostrava não as abria nunca. A mesma tradição moirisca que ocultava nos rebuços os rostos das mulheres, cerrava as habitações à indiscrição de fora” (*PH*, p. 27), “[...] grandes calmas silenciosas que se abatem um dia inteiro no descampado e fervem nas chapadas, torriscam tudo, enxugam as alvercas e sorvem o ar, – mais abrasado ainda que nem boca de fornalha, quando passa a labareda do suão” (p. 29), na focalização da “gente recolhida e lenta [que] vivia duma só cansa: – a sua seara, gente a quem roía uma ambição: – ter. Ter terra”, e se confrontava com a impossibilidade da sua posse já que “por desgraça [...] estava ainda toda em regime latifundiário” (p. 27).

As razões do regime latifundiário – a propriedade é motivo recorrente em várias obras de Ribeiro – são explicitadas pelo narrador: “a terra não se mexia, não se repartia, vinculada para todo o sempre a orgulhosos barões feudais que morriam e a legavam a seus herdeiros, cada vez mais anchos e poderosos por alianças, que iam até tornando a terra cada vez mais una e imóvel, sobre um ceptro onnipotente e único”. Tal situação conduzia ao debilitar da comunidade: “A aldeia inteira definhava nesta gargalheira forjada pelo destino, em benefício de dois ou três gran-senhores, que ninguém conhecia, que nunca ninguém vira, inacessíveis lá longe nos seus palácios de oiro como reis. Havia pesadelo mais trágico? E como os donos não mudavam, a fisionomia da terra não mudava também.” (*PH*, p. 28). Um sistema de posse e transmissão da terra, uma imutabilidade no espaço que se transformava em tempo: “ali na terra farta e opulenta, terras de entranhas de oiro que dava orgulhosamente pão para o país inteiro, os montes das herdades, de mão em mão, eram como há séculos quando por lá andara o mouro”. Uma ancestral situação que imprimia ao povo um carácter: “Este

fado desditoso e iníquo que pesava sobre os destinos da população agrícola marcara nela os estigmas duma raça à parte, – esquiva, fugidia, melancólica e concentrada, moída pelo inferno duma aspiração sem esperança. Toda esta gente queria a terra; endoideciam por ela; preferiam morrer agarrados a ela do que ir-se embora” (p. 28). A cotovia surge então como símbolo: “tristinha como aquela terra. E como as gentes, queria-lhe tanto, tinha tanto apego à terra, que diferente de quase todas as outras aves, não emigrava, não deixava nunca a sua terra. E como a alma dela, o seu canto era triste, doce cantar da planície, voz melancólica de ermo” (p. 64).

A *Planície Heróica* é um grande fresco sobre o espaço do Baixo Alentejo, das gentes que o habitam ou cruzam e os costumes – vejamos as múltiplas referências aos algarvios (pp. 56-57, 79-81), aos ciganos e superstições (pp. 84-85), à azáfama das ceifas (pp. 50-53), ao caseiro fabrico do pão (p. 99) – das gentes charnequenas ancestralmente estigmatizadas pela terra e por um esforço orgulhoso e épico. Padre Dionísio da Cruz deparava-se com uma missão impossível, estava perante um tipo humano que era pura emanção da planície, “gente [onde] não havia nenhum temor [...] rezavam de cabeça erguida; encaravam altivamente o esplendor que cega. O padre não era para este povo um ministro ungido do Senhor, mas um subalterno de Deus, funcionário do poder divino que legalizava perante o céu certos actos acidentais da vida.” Mesmo aquele que lhe seria mais próximo, o sacristão João Mingorra, não deixa de lhe dizer: “o sr. compadre prior sabe mais do que eu que sou um ignorante cá das charnecas [...] mas o senhor compadre prior não lavrou terra, não semeou pão, nem sabe diferenciar um trigo dum tremês, nem uma cevada branca de uma cevada aveia, e não tem préstimo p’ra coisíssima nenhuma desta vida” (p. 151). Perante a telúrica força da paisagem geográfica e humana, o padre, o homem, dificilmente se podia subtrair. Padre Dionísio sofre uma primeira arremetida e é tentado a ceder, a luta entre as forças celestes e as telúricas manifesta-se:

E o temor que ele sentira no primeiro encontro com esta terra forte, era o mesmo temor que lhe inspiravam agora os rudes corpos bronzeados dos seus paroquianos unidos à terra, coligados com ela na mesma ânsia formidável de gerar e procriar. Assim se via ele estranho e deslocado naquele povo de lutadores, envergonhado quase, do contraste entre a sua mansa pregação e a violência do ferro revolvendo os solos. E tanta sugestão lhe vinha já da beleza deste esforço e da grandeza desta faina, que o empolgava às vezes o desejo de juntar os braços a esses braços e de se abraçar também à terra, para a romper e fecundar... (*PH*, p. 37)

Padre Dionísio dificilmente escapa à energia que o envolve e que dele se assenhoreia: “Tudo mostrava tendência para o absorver, para o amoldar a uma forma nova e acender-lhe no sangue a mesma febre pagã da terra, o mesmo desejo ardente de fecundar e procriar. E a missão dele não era essa. Viera, não para se submeter, mas para se impor” (*PH*, p. 39). O que assistimos ao longo do romance é, pois, ao lento e brutal processo de assédio à energia espiritual do padre, impotente perante o cerco dominador das potestades da terra, tanto mais que se Pan simboliza a força da Natureza dentro e fora do homem, o facto é que o padre se encontrava em casa do sacristão Mingorra que tem uma filha, Conceiçanita, e se fora era a arrebatadora vastidão da planície heróica, dentro, na casa onde vivia, começava a ganhar forma a “visão airosa duma moça sã rescendendo a fenos como as moças bíblicas e morenas da Judeia” (p. 63). Perante o amor que Conceiçanita lhe dedica, Padre Dionísio tenta furtar-se ao império da terra, agora sob a forma da libido, e sai da casa do sacristão que o recebera. Todavia, “um padre podia talvez lutar noutra parte e vencer, mas ali havia uma força maior [...] a moça charnequenha possuía garras mais aferradas do que a terra, e se ela o quisesse não o largaria.” Padre Dionísio desconhecia “o vigor que as raízes da paixão criam nessas almas tenazes [...] a vontade obstinada da raça que sozinha com seu querer, fizera ali prodígios, encarniçada na tarefa gloriosa e ignorada de trazer para a cultura e para a vida imensidões desérticas e mortas de charneca brava” (p. 139).

A recusa do padre em aceitar o amor da filha do sacristão acende nesta, “não só por via das mágoas de amor não correspondido, senão também por via de orgulhos de raça que não permitem desprezos de boa cara” (*PH*, p. 145), uma explícita pulsão de morte: “Eu jogo-me mas é p’ra dentro do poço! É a minha sina, que bem sei que ele me não quer!” (p. 172). Por sua vez, o orgulho dos charnequinhos via soberba na atitude do padre: “E vinha um beirão lá de cima, onde se não come senão pão de milho e de centeio, fazer pouco duma charnequenha, um enlevo de moça” (p. 178). Conceiçanita entra num processo de anorexia e Padre Dionísio toma uma decisão: “eu caso com a sua filha, estou pronto a casar com ela. Deixo a Igreja, saio da Igreja, deixo de ser padre, e caso com a sua filha!...” (p. 195). João Mingorra, temendo pela vida da descendente, pede ao padre que lhe administre o sacramento da comunhão.

Padre Dionísio parecia ter sido vencido e assiste ao desmoronar da sua personalidade: “Seu rosto desfigurado por angústia mortal não ousava erguer-se para o céu, afrontar o seu Deus e Senhor. Era um pobre farrapo

humano, e a sua alma uma lâmpada arrefecida onde a luz morrera e se apagara para sempre.” (*PH*, p. 196). É nesse estado de desagregação do ser que, subitamente, nele se manifesta, como uma graça, uma fé robustecida pelas provações e, assim transfigurado, entra na casa do sacristão: “vinha na sua plena majestade de sacerdote e parecia outro ente, um ser augusto superior às pessoas vivas, resplandecendo na radiação divina que o acompanhava” (p. 199). E é o trigo da planície heróica, o corpo transubstanciado sob a espécie do pão, que o sacerdote administra à moribunda.

As céleres páginas que compõem o epílogo dão a ver, na expressão de uma elipse, o milagre de uma Conceiçanita “magrinha mas já com cores”, desembaraçada da “danada cisma” e na iminência de um “auspicioso matrimónio” com um jovem lavrador.

A Planície Heróica, minuciosa diegese de um combate entre potências desmedidas, é o registo de um triunfo sobre a morte onde o poder da Fé configura a coroação espiritual da gleba de uma planície heróica, um canto duplo de glória ao arado e ao verbo.

3. Se com *A Planície Heróica* Manuel Ribeiro desenha um conflito e nele inscreve o triunfo da força da fé, sublinhando o carácter heróico dessa luta e a nobreza dos intervenientes, com o romance seguinte, *A Batalha nas Sombras* (*BS*), vai encenar a dilatada respiração da tragédia e apresentar um inesperado desenlace com o telúrico triunfo da força do sangue enquanto vector dessa energia maior que os clássicos designavam como *Ananké*, *Necessitas*, o Destino. Com este romance, ambientado em Beja, o autor actualiza um mito pagão, cristianizando-o na declinação que faz de um tão português quanto popular culto mariano, e se, à época, o católico João Ameal considerou *A Batalha nas Sombras* como “talvez a sua melhor obra de romancista”⁶, esta foi tão mal acolhida por sectores da igreja quanto o fora a anterior, levando Ribeiro a confidenciar: “Eu dei a ‘*Planície Heróica*’, uma coisa bruta como não podia deixar de ser, para ficar fiel à índole daqueles povos másculos e pouco propensos à religião. Há-de ter notado que a opinião católica poucas simpatias tem mostrado por este livro. [...] A literatura d’intenção é sempre uma coisa delicada e sem os relevos fortes dos contrastes não passa duma froixa apologética de sacristia. Muitos esquecem que eu não sou, nem poderei ser nunca, um escritor católico”⁷.

A Batalha nas Sombras, que Ribeiro caracterizou como “outra novela de costumes da província”, vai construir-se na simetria de dois blocos de 145 páginas, correspondendo o primeiro à vida da protagonista na clausura

do convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, e o segundo à sua vida fora do convento. O romance, numa polaridade de amor e morte, articula uma acção principal com várias intrigas secundárias e põe em relevo a impossibilidade de fuga aos vínculos hereditários da raça e do sangue, como o narrador, referindo-se a Maria Jacinta, personagem principal, fruto do amor ilícito e violento de um fidalgo de Beja com uma cigana, sinaliza: “Via-se bem que outra raça fazia erupção violenta nêste esquisito ser do ocidente, e que surdos antagonismos se feriam nesta alma mixta” (BS, pp. 11-12⁸), e a própria, a dado momento, consciencializa: “É a mesma desinquietação, a mesma cegueira de abalar, de ir-me embora por êsse mundo, sem destino nenhum, não sei para onde!... [...] Que mal é êste, que tormento é, não sei nem cuido que o saberei jâmais. É coisa que nasceu comigo e comigo há-de morrer.” (pp. 258-259)

De facto, um dos interesses deste romance é o de verificar como Ribeiro, atento aos “relevos fortes dos contrastes”, vai agora dedicar atenção a um povo existente na paisagem alentejana com características opostas à dos charnequinhos d’*A Planície Heróica*: os ciganos. Enquanto nuns os vínculos hereditários da terra e do sangue os incapacitavam para a deixar, noutros a mesma telúrica força fadava-os para o nomadismo. Parte da acção do romance decorre “num tempo em que a gitanaria tinha ainda as tatuagens originais”, e “[...] muitos bandos cruzavam a raia num vaivém periódico” (BS, p. 35). Famílias de ciganos polvilhavam a planície e, aportados regularmente a Beja, a sua buliçosa presença transformava a cidade:

[...] ao arrebentar do verão, que é o tempo das grandes feiras, chegavam os ‘calés’, em caravanas, às abas da cidade, trazendo de Sevilha e dos povos andaluzes, o seu tumulto e as suas ardências [...] esta brava gente dava vida e efervescência à soturnidade medieval que tinha ainda o velho burgo [...] fervilhavam os arrabaldes, enchiam-se de algazaras e das cores garridas do vestuário das mulheres. Nas corredoiras, eles, morenos e espumantes, pulavam que nem corças, zuniam como bezoiros loucos, azougando, electrizando as suas montadas; e nos cómodos dos terreiros, a barafunda dos acampamentos – albardões, sacalhadas, farrapagem, bestas lázaras; a gralhice do mulherio e o berreiro da criança nua. (BS, pp. 35-36)

Fora “o nomadismo e o desaparego dos ciganos a tudo” que, desde novo, tinham seduzido o fidalgo de Beja, que viria a ser pai de Maria Jacinta, um homem cuja “avidez de acção e de movimento o arrastara cedo para as baixas companhias” (p. 35).

A voz narrativa que no romance caracteriza os ciganos é ambígua na valorização das suas características: se, por um lado, refere a “sua abjecção e aviltamento” (*BS*, p. 36), se os menciona enquanto “vil gentalha” ou os dá como “gente desprezada e escorraçada” (p. 39), por outro, logo adianta que “eles, na verdade, não mostravam muito mau fundo. Não assaltavam nem faziam grandes roubos, pilhando somente, com arteirices e velhacarias de zorras. Sem lisura nenhuma nos ‘particaos’, impingindo, sempre que podiam, gato por lebre, eram contudo leais no trato, acessíveis e francos, e gratos ao bem que se lhes fazia”. Sobretudo uma grande virtude traziam à quietude da terra transtaganá:

Nestas planícies mornas e chatas, onde a longa paz dos séculos amolecera sornamente o homem, tirando-lhe viveza e voluntariedade, os ciganos, fogosos e assomadiços, que se não encadeavam a coisa alguma e altivos como se todo o mundo fosse deles, feriam as imaginações [...] traziam sol nos olhos e na pele, negra barba cerrada, garbo e presteza nos corpos, arrogâncias de cavaleiros – e o mistério de tudo o que de longe vem (*BS*, pp. 36-38)

O povo dessa Beja de antanho, fixamente apegado à terra, era bem diverso do cigano, e o canto da planície, “coro harmonioso de vozes graves” (*BS*, p. 125), triste como o da cotovia, evidenciava o contraste entre a alegre e ruidosa agilidade nómada de uns e a plácida lentidão de outros: “uma fila de homens sentados num banco, rígidos e quase hieráticos, arrastavam um arrastado e magoado canto, tão repassado de acentos melancólicos, que mais parecia salmodiar que entreter profano. [...] lento e compassado cantar, em que reslumbavam nostalgias longínquas e em que mordida, sobretudo, o eco da saudade presente! [...] pausado descante entoado – triste cantar da planície [...] plangências múrmuras que docemente entristeciam” (*BS*, p. 215). Beja, todavia,

posta no meio da planície amplíssima, nem por penetrarem-na as ardências meridionais, mais viva e animada pulsava, [...] repassada por uma mágoa velada [...] era a cidade soturna, com pouca gente e triste, vias ernas de moradias apertadas, grandes celeiros, casas nobres recolhidas e calmas [...] homens de trabalho fleumáticos e compassados; as mulheres embiocadas, de rebuço, esquivavam-se como sombras [...] cercada de muralhedo por fora e oprimida por dentro de conventos amplíssimos e casarões fidalgos, em redor dos quais serpenteavam betesgas enviesadas, muitas com erva, solidão e raros passos. Porém, sob a aspereza rústica de tudo desdobrava-se a pacatez e a mansidão das índoles, dando serenidade ao burgo e fazendo a paz das pessoas e das coisas. Tristeza tinha, mas só para quem lhe não conhecia o interior. (*BS*, pp. 211-212)

Seria assim desta Beja que Maria Jacinta, mau grado a educação no convento e o meio social de fidalga, sentindo desde sempre “no seu íntimo, com fervor, com ânsia doida, um frenesi ardente de desprender-se, de saltar aquêles muros, e fugir, voar para longe, muito longe...” (BS, pp. 10-11), agrilhoadada que estava aos vínculos de sangue, vê ao longe uma caravana, um bando de ciganos, aproxima-se, os ciganos perguntam:

– Quiere usted venir?

Ela então desceu, virou o cavalo, afagou-o, deu-lhe uma forte palmada na anca. O animal, como se entendesse, rinchou, despediu a trote para a cidade, e Maria Jacinta, amarrada ao seu fadário, ingressou no bando, perdeu-se na vaga errante.

A Batalha nas Sombras, ao oferecer numa elaborada arquitectura narrativa o modo como uma identidade se revela e um destino se cumpre na férrea obediência às forças da terra e do sangue, configura, na assumpção de uma indubitável mestria narrativa-estilística, uma das melhores obras do autor.

4. *Sarça Ardente*⁹ (SA) marca o retorno de Ribeiro à forma do romance, após um silêncio de mais de uma década. Publicado postumamente em Março de 1942 e articulado nos temas do amor e da justiça através do recorrente motivo da propriedade, o romance encena o litígio entre duas famílias pela posse de uma herdade, causa impeditiva do amor entre o protagonista e a filha de um dos litigantes. Romance de cariz regionalista, ambientado em Beja e arredores, apresenta-se com um narrador autodiegético que, através de uma larga analepse embutida de resumos e elipses, recorda a infância e adolescência em Albernoa e Beja, os estudos em Coimbra e o regresso aos locais de origem. *Sarça Ardente* sintetiza a produção romanesca de um autor desde sempre marcado pela imensidão da planície e da luz que a revela, pela “grandeza épica da abençoada terra do pão”. Uma passagem há ilustrativa do amor que Ribeiro dedicou à região que o viu nascer: “Derramei no que fica escrito ar, luz e sol à farta: transmiti-lhe o esplendor da terra de que está cheio o meu coração” (SA, p. 11). Um amor às gentes e à terra alentejana que a dedicatória do romance evidencia: “À saudosa memória de meus pais dedico êste romancinho inspirado na terra que nos foi berço”. O *incipit* assinala o assumido orgulho do protagonista numa antiquíssima linhagem alentejana: “amigo das tradições que sou e me honre em provir de estirpes preclaras, o maior orgulho que eu sinto é ser Alentejano e a minha única cobiça é viver nesta bela cidade de Beja o resto dos meus dias [...] Adoro a cidade onde vivo e sempre e em toda a

parte a assinalei por meu berço natal, se bem que não viesse ao mundo dentro da cerca dela, mas nascesse e me criasse numa dessas tristonhas herdades, adormecidas como ilhas de sono na larga e luminosa baía que simula ser a campina rasa em volta de Beja” (pp. 10-11). Uma linhagem onde destaca seu pai, “sobremaneira arruivado – característica das genuínas raças fidalgas do sul, que tinha como única garridice, os lustrosos coletes de pele de lontra [...] Da grossa corrente de oiro do relógio pendia-lhe em berloque a unha recurva de um javardo” (pp. 12-13). De seu pai diz ser de “trato discreto, na aparência severo e desacompanhado de efusões ternas”, acrescentando: “há muito disto por aqui, o que pode iludir os de fora” (p. 17). Por sua vez, na sua fidalga juventude, o protagonista “vestia à lavradora, jaqueta de alamares de prata, amplos ceifões de cabedal, chapéu de aba larga e tesa à espanhola” e era neste preparo que “batia as corredeiras, os mercados de gado, fraternizando à larga e suciando até com os ciganos, bandos miseráveis por todos desprezados, mas em que sempre achei mais injusta fama do que ruindade” (pp. 22-23).

Sarça Ardente, para além do registo sobre trajares da época, proporciona apontamentos do recorte psicológico da gente da planície: “Esta gente daqui, mormente a do campo, é dura e áspera de seu natural, erriçando-se, desde que lhe melindrem os brios, em altivez que roça a soberba. Mas em matéria de sentimento não quero que a haja mais terna e querençosa” (SA, p. 29). O protagonista define-se a si próprio como homem “de humor melancólico – mas não taciturno, senhor de uma tristeza que consola, um pesar que sabe bem”, cuidando deverem-se estes traços “ao efeito da terra larga, aos horizontes dilatados, propícios à contemplação, sendo os homens destes sítios plácidos, modorrentos, com os cantares do povo de tons baixos, quase rezas, graves e arrastados como salmodia e onde as paixões são cegas, tenazes, obstinadas e onde nem raciocínios, nem conselhos atalham os desmandos sentimentais” (pp. 34-35).

No seu rememorar o passado, o protagonista vai deter-se na descrição das festas do Santíssimo, em Junho (pp. 46-48), na alegria da feira de Beja:

Vinha gente dos mais esconsos lugarejos, uns para as costumadas mercas anuais, outros para fazer o negociozinho, carreteando os modestos labores da sua agência. Despejavam-se as aldeias. Novos e velhos à compita, a pé e a cavalo, tudo abalava para a feira [...] Eis a feira de Beja nesse recuado tempo, com farta algazarra, muitas cavalgadas e peonagem, e sem outra luz à noite senão a do petrolino e a dalguma acetilena” (SA, pp. 55-57);

evocar a plenitude da paisagem:

Que silêncio, que solidão à roda! Não se vê viva alma e só se ouvem os pios dos pássaros com o cio e o murmúrio de algum grilinho [...] que formosos estão os campos! E que vistas se desfrutam até às linhas do horizonte, imprecisas na lonjura! [...] Para os lados de Beja rola um mar de trigo, seareados e seareados, de variados matizes verdes conforme a variedade da semente. Respira-se plenitude e fartura. Abençoada terra do Pão! [...] Evolam-se aromas penetrantes do Almargem, onde já entufa a ferran para o estábulo e não me escapa a luzerna, a ervilhaca, o sanfeno e o trevinho que cheira bem. (SA, p. 84);

demorar-se na visualização dos montados: “viro-me agora para os montados que negrejam compactos e encham o horizonte de luto. Aí boleiam córregos socavados, ásperos e sem viços, como que esmagados por maldição eterna. Alheio à planície que fermenta e germina, está o montado seco que pena na meditação. Tudo nele é austeridade e rigor [...] oh, tristeza da terra que não frutifica e nada sabe das ternuras maternas das leivas!...” (p. 86); relembrar o recorte do monte:

acerco-me do monte. É como os de todas as herdades, rasteiro e longo, muito caído e seu rodapé azul que lhe dá graça. Às portas medram roseiras de armar, ervilhas de cheiro e pés de goiveiros [...] por diante tem o forno redondo de cozer o pão, uma cerquinha de taipas que abriga o galinheiro e as figueiras [...] o quinchoso resguardado por alto bardo, que é um jardimzinho para recreio das lavradoras [...] nas traseiras do monte fica a arramada, o monturo, as pilhas de lenha grossa, da arrégota e da chamiça, o pocilgo do cevão. Mais longe descortino o palheiro, o solo calvo da eira e duas almeiras em pirâmide (SA, pp. 86-87);

deliciar-se com o apuro da cozinha de D. Constança que “sabe preparar com arte um coelhinho guisado à pastora, ensopar ou acerejar um frango a lume brando” e lhe apresenta “umas fatias de parida afogadas em mel sem igual” (SA, p. 136). Da atenção que dedica à capital do Baixo Alentejo, o protagonista destaca um sítio em Beja do seu especial agrado: “a Torre de menagem, morena, airosa e altíssima [...] não se conhece edificação como esta em que a graça juvenil se alie à magestade da força [...] é um lírio cândido a desabrochar nas alturas [...] flor maravilhosa da arte militar” (SA, pp. 105-106).

Com este derradeiro romance, repassado de plácida nostalgia, Ribeiro salienta ainda a épica dignidade do trabalho rural:

As robustas muares, levando o almocreve montado à esquerda, encham a rua com o estrépito dum esquadrão e os fortes homens de lavoiira, inteiriçados

nos machos possantes e sob os elmos dos chapeirões, lembram, pelo aprumo e desempenho, guerreiros doutras eras. Em vez de armas, levam a tiracolo o saco do pão e do conduto; mas há um garbo marcial nessas brônzeas figuras que parece marcharem caminho das batalhas. Melhor campanha esta, na verdade. É a batalha do trigo, é a conquista pacífica do pão. Sigo atento o tropel da cavalgada que se perde para os lados da Porta de Mértola. Ali desembocam nos campos, entranham-se na planície que êsses soldados lavradores, e outros como êles, vão tornar em seara imensa (SA, p. 155).

Sarça Ardente, poderosa narrativa sobre o poder redentor do amor, revela-nos ainda o esplendor da natureza num dos mais belos *excipit* da literatura portuguesa, decantada visão de tonalidades na vibração da luz da planície heróica (SA, pp. 156-157):

Se o tempo aquece, vou tomar o fresco para o caramanchão do baluarte [...] Às vezes a modorra entorpece-me e caio no sono. Acordo em sobressalto, sem atinar onde estou. Cega-me o esplendor da luz, mas logo me refaço encarando os campos com mais enternecido olhar.

As tardes são o meu maior enlevo. O pôr-do-sol, visto da varanda de Santa Catarina, é um maravilhoso cenário de tragédia e acaba sempre por deixar-me triste. No Outono, ao abater dos dias e das calmas, dão em formar-se longas barras carregadas a oeste, estendidas e imóveis, sinal de que vai mudando a estação. Levo até ao lusco-fusco enfeitado no deslumbramento da luz que se cõa das nuvens e as atravessam em frechas alaranjadas, purpurinas, violáceas, passando por mil tons intermédios. Nesta quadra há já lavras nos campos. Empolgam-me essas charruadas colossais que avançam para o horizonte e se perdem no fundo da planície. Do humo revolvido e arrancado à entranha do solo, desprende-se não sei que melancolia dolente. A terra parece ferida, violada. As leivas enegrecidas trazem do interior um ar arrepiante de Inverno. Vão chegar as sementeiras. Depois vem a Primavera mimosa e graciosa, e Junho ardente, frutificador do pão. Debate-se a alma inquieta, surpreendida por estas mutações da natureza no eterno retôrno das coisas criadas, na volta do que passou e se faz saudade...

Da varanda alcanço a Pedralva e a Madruginha, ilhas claras no mar largo da campina. Contemplo-as não com pena agora, mas jubiloso. Anda ali a felicidade. Lá adiante há lares do meu sangue florindo na terra, trabalhando, rezando – e amando como eu amei.

Então solenemente, como Pai de família que sou, nado e criado no amor de Deus e favorecido da sua graça, alongo a mão para as herdades e traço no ar o sinal da cruz:

– Nosso Senhor vos abençõe!...

Bibliografia

- Manuel RIBEIRO (1979). *A Planície Heróica*. Lisboa: Guimarães, 5.^a ed..
- Manuel RIBEIRO (s/d). *A Batalha nas Sombras*. Lisboa: Guimarães, 4.^a ed..
- Manuel RIBEIRO (1942). *Sarça Ardente*. Lisboa: Guimarães.
- Manuel RIBEIRO (1929). *Portugal – O Alentejo*. Lisboa: Imprensa Nacional e Exposição Portuguesa de Sevilha.
- Manuel RIBEIRO (1926). O Depoimento de um Alto Espírito, *Novidades* (1-1-1926) 1-2.
- Manuel RIBEIRO (1928). *Carta a Antero de Figueiredo* de 23-1-1928 (Manuscrito não publicado), M-AF3073 (Biblioteca Pública Municipal do Porto)
- AMEAL, João (1929). Preâmbulo: “O Nosso Inquérito Ilustrado – Depoimento do ilustre romancista Manuel Ribeiro”, *Diário de Notícias* de 1-4-1929.
- HILLMAN, James (1992). *Saggio Su Pan*. Milão: Adelphi.
- SILVA, Gabriel Rui (2010). *Manuel Ribeiro e o romance da Fé*. Évora: Ed. Licorne.

Notas

- ¹ Para um conhecimento mais detalhado da vida e obra deste autor, veja-se: Gabriel Rui Silva, *Manuel Ribeiro e o romance da Fé*, Ed. Licorne, Évora, 2010.
- ² “O Depoimento de um Alto Espírito”, in: *Novidades* (1-1-1926) 1-2.
- ³ Manuel Ribeiro, *Portugal – O Alentejo*, Exposição Portuguesa de Sevilha, Imp. Nacional, Lisboa, 1929.
- ⁴ Todas as citações remetem para: Manuel Ribeiro, *A Planície Heróica*, 5.^a ed., Guimarães, Lx, 1979. As citações presentes neste artigo respeitam a ortografia da(s) edição(ões) citada(s).
- ⁵ A lenda da morte de Pan foi registada por Plutarco (46-119) e ocorre em simultâneo com o nascimento de Cristo. Estas duas entidades surgem teologicamente inconciliáveis, sendo a figura do diabo construída na replicação da de Pan. Sobre Pan veja-se: James Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano, 1992.
- ⁶ Preâmbulo de João Ameal in: “O Nosso Inquérito Ilustrado – Depoimento do ilustre romancista Manuel Ribeiro”, *Diário de Notícias*, 1-4-1929, p. 1.
- ⁷ Cf. carta de Manuel Ribeiro a Antero de Figueiredo de 23-1-1928. M-AF3073, Bib. Pub. Mun. Porto.
- ⁸ Citações remetem para: Manuel Ribeiro, *A Batalha nas Sombras*, Guimarães, 4.^a ed., Lisboa, s/d.
- ⁹ Manuel Ribeiro, *Sarça Ardente*, Guimarães, Lisboa, 1942.

NB: O autor não segue a ortografia do Acordo Ortográfico de 1990.

* O autor foi investigador integrado desta unidade de investigação entre 2010 e 2018.

CAPÍTULO 2



Foto: Albertina Raposo



Foto:
Ana Cristina Carvalho

Resumo

“Largados à lonjura, para o mar sem fim das searas”: Paisagens do Alentejo em Vergílio Ferreira

No nosso estudo analisamos a presença do Alentejo num texto de Vergílio Ferreira sobre Monsaraz, bem como nos seus romances *Apelo da Noite* e, sobretudo, *Aparição*. Consideramos que a cidade de Évora e a planície alentejana integram os *topografemas* vergilianos, lugares da biografia do autor cujos traços se transmudam numa cartografia emotiva da sua escrita. Privilegiamos ainda os diálogos de Alberto Soares, narrador-protagonista de *Aparição*, com o latifundiário Alfredo Cerqueira, o sementeiro Bailote (Alentejo) e Tomás (Beira Alta), por estes serem personagens intimamente relacionadas com os ciclos de vida da natureza que se contrapõem à metafísica e angústia existencial de Alberto.

Palavras-chave: Monsaraz. Évora. Planície. *Topografemas*. Literatura portuguesa.

Abstract

“Largados à lonjura, para o mar sem fim das searas”: Alentejo’s Landscapes in Vergílio Ferreira

In our study we analyse the Alentejo’s presence in a text about Monsaraz by Vergílio Ferreira, as well as in his novels *Apelo da Noite* and especially *Aparição*. We consider that the city of Évora and the Alentejo’s plain are part of the Vergilian *topographemes*, places in the biography of the author whose traces are transmuted into an emotional cartography of his writing. We also privilege the dialogues of Alberto Soares, narrator-protagonist of *Aparição*, with the landowner Alfredo Cerqueira, the sower Bailote (Alentejo) and Tomás (Beira Alta), for these being characters intimately related to the nature’s life cycles, who oppose Alberto’s metaphysics and existential anguish.

Keywords: Monsaraz. Évora. Plain. *Topographemes*. Portuguese literature.

“LARGADOS À LONJURA, PARA O MAR SEM FIM DAS SEARAS”: PAISAGENS DO ALENTEJO EM VERGÍLIO FERREIRA

Jorge Costa LOPES

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Universidade do Porto
jorgecosta22lopes@gmail.com

1. “Biografemas”, *topografemas*, *topofilia* e *geocrítica*

Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes relaciona o “biografema”, um neologismo por si criado, com a emoção colhida em determinadas fotografias: “gosto de alguns traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tal como certas fotografias: chamei a esses traços ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.” (1980: 51). No prefácio a *Sade, Fourier, Lolita* já nos havia apresentado este termo:

Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: «biografemas», em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão. (Barthes 1971: 14)

Há uma erótica do texto para o semiólogo francês, pelo que os “biografemas” corporizam, acrescentamos nós, os traços sedutores da vida numa escrita e, conseqüentemente, o desejo de contaminarem, no futuro, um outro e imaginário corpo textual. Assim, “o prazer do Texto realiza-se quando o texto «literário» (o Livro) transmigra para a nossa vida, quando uma outra escrita (a escrita do Outro) consegue escrever fragmentos da nossa própria quotidianidade, em resumo, quando se produz uma *co-existência*.” (*id.*:13). Os “biografemas” desenvolvem, desta forma, a “constituição de um léxico do autor (idioleto)” (*vd.* Barthes 1974: 545) e a busca, implícita no “erotismo da leitura”, dos traços biográficos do autor velados no seu léxico.

Inspirados nos “biografemas” barthesianos, chamamos *topografemas* aos lugares da biografia de um escritor, cujos traços estão disseminados pela sua obra literária e se interseccionam com o “espírito do lugar”¹ de Vergílio Ferreira. Sob a contaminação do “prazer do texto” e tal como em “certas fotografias”, os *topografemas* vergilianos fascinam-nos ao corporizarem os tópicos de uma cartografia emotiva da sua escrita. Do mesmo modo que o leitor transforma o livro que lê no *seu* livro, Évora e a planície de *Aparição*, por exemplo, *pertencem* igualmente ao leitor que reconstrói o seu próprio mapa imaginário através dos *topografemas* vergilianos encontrados nas páginas deste romance. Os *topografemas* são, pois, os traços *visíveis* dos lugares da biografia de um escritor transferidos para a rede de signos do seu texto.

Veja-se, a propósito, esta entrada do diário de Vergílio Ferreira:

Campos Matos realizou há tempos um livro curioso. Lembrou-se ele de fotografar os locais mencionados na obra de Eça e acompanhar as fotografias do respectivo texto do escritor. O resultado é delicioso. A gente olha a fotografia e depois põe-se a imaginar o que é que o Eça diria a propósito. Lemos em seguida o que disse e descobrimos com surpresa os caminhos da sua sensibilidade. Ora bem, Campos Matos lembrou-se de fazer coisa idêntica com os locais de Évora e os textos respectivos do meu *Aparição*. E toda a manhã andámos às voltas pela planta enorme da cidade que ele plantara numa parede, para tecermos a rede do meu percurso. Os nomes das ruas não coincidiam com os do livro, porque eu adoptara sempre a denominação usual e não a da legalidade. E isso lhe atrapalhou os movimentos. Rua da Selaria, dos Infantes e outras não estavam no mapa. No fim, fiquei com uma rede de traçados que foi onde aprisionei as personagens e eu mal sabia. Porque no livro a rede é invisível e só é visível cada traço de um percurso. (1983: 274)

Évora; escritor; fotografar; fotografia; imaginar; invisível; livro; locais; mapa; movimentos; nomes; percurso; planta; rede; ruas; texto(s); traçados; traço; visível: eis alguns vocábulos deste excerto, ordenados alfabeticamente, que poderemos utilizar como fragmentos para a elaboração de um discurso sobre os *topografemas* vergilianos.

Segundo Gavilanes Laso, “na simbologia espacial vergiliana [...] o herói procura lugares topofílicos: *aldeia, capela, Casa do Alto, montanha*, e até a *prisão*, para refúgio, redenção e cura do dano sofrido num mundo convencional despersonalizado que impossibilita o encontro de si.” (1989: 66). Mas será topofílico o espaço alentejano em Vergílio Ferreira? Ora, como veremos mais à frente, só a casa do Monte dos Moinhos (*Apelo da Noite*) e a do Alto de São

Bento (*Aparição*) se metamorfoseiam em espaços de refúgio ou proteção para os protagonistas destes romances, embora ambos amem profundamente o Alentejo, mesmo que o sintam de maneira diferente. Existem, contudo, “elos afetivos” que relacionam a toponímia de Gaston Bachelard² e de Yi-Fu Tuan³ com os *topografemas*, mas essa afeição torna-se contraditória, como veremos, no que concerne ao Alentejo na obra literária de Vergílio Ferreira.

Em *Apelo da Noite e Aparição*, a cidade e as paisagens alentejanas poderão inserir-se igualmente no que Terence Parsons chamou “objetos imigrantes”, isto é, objetos da realidade estabelecidos na ficção que se contrapõem aos “objetos nativos” ou inerentes à mesma ficção, porque só aí existentes (*apud* Aguiar e Silva 1990: 641). Numa entrada do diário, datada de 16 de julho de 1969, Vergílio Ferreira referiu alguns dos principais ambientes ficcionais que são também “objetos imigrantes”: “Os ambientes até hoje *fixados* para a emoção foram a aldeia, o Alentejo, o Seminário, um pouco de Coimbra, um pouco da beira-mar. Quase nada de Lisboa e radicalmente nada do estrangeiro.” (1981: 69).

No nosso entender, é ainda possível relacionar os “objetos imigrantes” de Parsons com a “geocrítica” de Bertrand Westphal, conceito que analisa o lugar “a partir de vários autores e géneros, sejam as narrativas de viagem, as descrições históricas, geográficas, filmes, brochuras turísticas informativas, etc.” (Laurel 2017:34). Na apresentação do livro *Espacialidades: Revisões do espaço na literatura* (2018), recolha de estudos integrados numa perspetiva geopoética e geocrítica, os organizadores dão, entretanto, conta da importância que a criação de outros instrumentos interdisciplinares, como os indicados, constitui para os estudos literários: “Ora mais centrado sobre o observador, determinando uma perceção do mundo egocentrada, ora valorizando o espaço representado através de abordagens multifocalizadas e geocentradas, o estudo da literatura demanda, presentemente, outros instrumentos operatórios para a compreensão da sua relação com o real.” (Coutinho *et al.* 2018: 8)

2. Primeiras impressões do Alentejo

Na obra literária de Vergílio Ferreira (constituída por ficção, ensaio e diário, como verificamos no paratexto dos seus livros) detetamos uma constante empatia do seu arquiprotagonista⁴ para com a montanha natal da Beira Alta, o mar das praias do Sul e a planície alentejana. O autor sinalizou, num fragmento de *Escrever*, a importância desses espaços na literatura portuguesa e na sua própria biografia:

O meu país reparte-se por três zonas distintas – o mar, a planície e a montanha. O mar ocupa o núcleo central na História e ouve-se em toda a nossa literatura, desde as «ondas do mar de Vigo» às obras dos descobrimentos e à poesia de Nobre e de Pessoa. A planície arde em certas páginas de Fialho e é um pouco pitoresca na poesia do Conde de Monsaraz. E a montanha mitifica-se em Pascoaes. Dessa tríplice raiz eu sou. Aprendi a montanha ao nascer, tive a primeira noção do mar na infância e fiz uma longa aprendizagem da planície na idade adulta. (2001: 153)⁵

A montanha genesíaca está presente em quase todos os seus romances, enquanto o mar surge pela primeira vez em *Apelo da Noite* (1954)⁶ e reparte com a montanha a primazia do espaço narrativo de *Nítido Nulo* (1971) em diante. Já a planície apenas comparece no indicado *Apelo da Noite* e, especialmente, em *Aparição*⁷. Helder Godinho assinala, pelo seu lado, que a “Planície – o Alentejo – enquadra, no percurso da arquipersonagem, um dos momentos mais importantes da interrogação vergiliana, aquele em que entra para a sua obra o conceito fulcral de “aparição” e onde, em *Apelo da Noite*, se desenvolve a problemática, também fundamental, do conflito Ideia/Ação” (1998-1999: 251).

Em 1953, Vergílio Ferreira publicava “A noite suspensa, Monsaraz”⁸, narrativa sobre um passeio, na companhia de amigos eborenses, à vila alentejana do título, nele expondo um quadro trágico do Alentejo que antecipa o que iremos encontrar nos romances *Apelo da Noite* e *Aparição*. Para o autor, Monsaraz é “uma terra estranha neste estranho Alentejo, tão vasto e tão só tempo, sem um acontecer dentro dele, como presença de eternidade.” (1953: 71). Terra solitária, afinal, entre a altiva convicção e o grotesco:

Aí a avistamos, realmente, na incrível distância da sua solidão, imóvel, convicta ainda de altivez, cingida de muralhas na cabeça de um monte, como coroa de papelão de uma realeza em que só ela acredite. E é assim, como um pobre rei coroadado de injúria e de troca, que me doi (sic) na alma a estranha figura de Monsaraz. (*ibid.*)⁹

Descobrimos aqui, no nosso entender, uma éfrase, com as palavras a misturarem-se às tintas do *Velho Rei* de Rouault, um dos quadros preferidos do protagonista de *Apelo da Noite* e do próprio romancista. Em Monsaraz evidencia-se “o silêncio e a morte” (*id.*: 72), vocábulos reiterados ao afastar-se desta terra de solidão. Nessa ocasião ergue-se, num cenário nitidamente expressionista, uma enorme e imaginária mão de sangue a abarcar, violentamente, a paisagem desolada:

Despedimo-nos finalmente. Adeus, Monsaraz, terra do silêncio e da morte. Lá a deixamos no alto, à varanda da sua solidão, aturdida de tempo e de longo olvido. O carro rola agora ao longo da estrada plana. Ao longe, o limite da planície, levanta-se desde o poente uma enorme mão de sangue. Cresce cada vez mais, dos cavalos mortos do sol, e avança, a toda a largura do céu, até a um extremo de angústia. (*id.*: 76)

Neste excerto temos todo um léxico (*silêncio, morte, alto, solidão, tempo, carro, planície, sangue, sol, angústia*) que contaminará os romances *Apelo da Noite* e *Aparição*. Um tempo de silêncio e morte encerrará, aliás, *Apelo da Noite*, quando os pais do protagonista Adriano Mendonça entram num desespero sem fim após receberem a notícia da morte do filho: “O vento de Dezembro erguia-se desde o fundo da planície. Uma voz pesada de agoiro ecoava pela noite.” (1963: 253).

Conjuntamente com a cidade de Évora e a planície alentejanas, o Monte dos Moinhos, local de refúgio de Adriano Mendonça, irá ressurgir em *Aparição*, mas sob outra designação (Alto de S. Bento)¹⁰. Trata-se de um dos pontos de “atalaia” (Gavilanes Laso) vergilianos, no qual a coerência e convergência constitutivas de uma paisagem tornam-na “apta a *significar*: ela apresenta-se como uma *unidade de sentido*, ‘fala’ àquele que a olha” (Collot 2012: 17). De luto pelo falecimento da irmã Lúcia, Adriano contempla, no Monte dos Moinhos, a “planície desterrada, coagulando no céu.” (1963: 33), ou seja, a planície *fala-lhe* agora a linguagem da morte e da desistência. Ele tenta reagir, mas logo encontra “para lá dos vidros a noite absoluta da planície” (*ibid.*). É, afinal, a *mesma* noite que o perseguirá na viagem de automóvel em que conduz os fugitivos políticos da prisão à beira-mar até à montanha beirã. A *mesma* noite que, pouco depois, lhe dará a paz e o nada numa bala certa das forças policiais que cercam a casa onde Adriano e os seus companheiros se haviam refugiado. A *mesma* noite que figura, aliás, no apelo do título deste romance e no verso de Antero da sua epígrafe: “Noite, irmã da Razão e irmã da Morte”.

No Monte dos Moinhos ferra-se o gado, prática ancestral a que Adriano não gosta de assistir, manifestando o seu desagrado em conversa com o pai, Dr. Jacinto Mendonça, que não se mostra, contudo, recetivo aos argumentos do filho:

- Há outros processos de marcar os animais. O senhor sabe-o bem. Porque é que continuam com este processo bárbaro?
- Bárbaro... Tudo o que é das bases da vida tem sempre alguma «barbaridade». Tudo o que é *são*. O que é *terreno*.

O ar enchia-se de um odor a carne assada:
– Como num *auto-de-fé*... (1963: 37-38).

Diremos, assim, que Adriano possui uma vincada consciência – como praticamente todos os protagonistas vergilianos¹¹ – sobre o sofrimento dos animais ao opor-se àquele ritual de posse e tortura, enquanto seu pai permanece arreigado às tradições que o apresentam como inevitável¹².

3. «Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro» – Évora, a planície e a aparição do *eu*

Segundo Fernando J. B. Martinho, a cidade de Évora mantém-se, para muitos, indissociável do romance *Aparição*, como o “é a Lisboa de Álvaro de Campos, de Bernardo Soares. Ou Dublin de Joyce. Ou Praga de Kafka. E alguns se sentirão mesmo tentados a fazer, à semelhança do que já acontece relativamente a Pessoa, uma *peregrinatio ad loca vergiliana*.” (1998-1999: 272)¹³. *Aparição* é, a nosso ver, em conjunto com *Manhã Submersa* (1954) e *Para Sempre* (1983), um dos romances mais autobiográficos da bibliografia vergiliana. Romance de narrador autodiegético, cujo tempo da narrativa histórica corresponde sensivelmente a um ano letivo, nele devemos atentar na utilização do itálico no *incipit* e no *explicit*, mancha tipográfica que não separa devidamente, como sucedia em *Apelo da Noite* e *Cântico Final* (1956¹⁴), os respetivos tempos narrativos¹⁵. No presente da escrita, Alberto Soares, narrador-protagonista aposentado e a viver no velho casarão da aldeia beirã, evoca os acontecimentos passados em Évora, no primeiro ano de professor liceal. De qualquer modo, esse presente da escrita surgirá, por vezes, ao longo da diegese, logo grafado a redondo, através das intervenções do narrador realizadas praticamente nas mesmas estações do ano em que ocorrem os factos narrados, ou seja, há uma quase simultaneidade dos planos temporais, como assinalou Fernanda Irene Fonseca¹⁶.

Para Vergílio Ferreira, se “a montanha apela mais para a epopeia e a planície para a tragédia, tragédia e epopeia têm um signo comum que o lirismo desconhece.” (1983: 190). A tragédia que se abate, em *Aparição*, sobre a família do Dr. Moura irmana-se à vivenciada pelos pais do protagonista de *Apelo da Noite*. Évora e a planície metamorfoseiam-se, aliás, em palco de acontecimentos trágicos praticamente sem paralelo na ficção vergiliana. Por isso, para Sofia, “o Alentejo era trágico, não lírico, só a praga, a blasfémia ardente o exprimia.” (1959: 198). Alberto Soares não patenteia uma posição tão radical quanto a da filha do Dr. Moura, já que observa o Alentejo sob um

plano dicotômico, aí plasmando sentimentos eufóricos e disfóricos. Assim, no dia em que conhece o Liceu, toma-o uma sensação de plenitude e tranquilidade, apesar do luto recente pela morte de seu pai e do cansaço da viagem: “Dia novo. Belo dia de Outono cheio de memória de Verão. Tinha o corpo sovado de insónia e do comboio, os olhos ardidados de espertina, mas sentia-me bem, já na rua, com os meus papéis profissionais na algibeira. Olho a planície do alto da rampa e sinto-me invadido dessa plenitude de quem olha o mar do alto de uma falésia.” (*id.*: 28)

Noutra ocasião, ao sair do Liceu, vê a planície e assalta-o idêntica plenitude topofílica: “Ao alto da rampa suspendo-me, disperso. O largo está vazio, debruço-me das grades, vou pela planície a olhos perdidos, até à linha aguda da serra azul e longínqua.” (*id.*: 168).

Estabelece, entretanto, uma intensa relação amorosa com Sofia e a planície aparece-lhe, vista da mesma rampa, “saqueada” (*id.*: 88). Ele gosta, contudo, de vaguear o olhar pela planície enquanto dá as suas aulas no Liceu. E depois de se instalar na casa do Alto de S. Bento, intensifica este diálogo: “Alto de S. Bento, o vento da planície e os meus olhos perdidos na lonjura...” (*id.*: 159). Aí folheia o álbum da tia Dulce e resgata a vida daquelas pessoas da aldeia perdidas na efemeridade química do instante fotográfico. Inquieta-o, sobretudo, os rostos que não têm um nome a identificá-los – um ou outro ainda tem uma história que o ilumina, mas outros nem isso, as fotografias apenas revelam os seus traços físicos. Não deixa, pois, de ser simbólica a ressurreição de todos eles no folhear daquele álbum em simultâneo com a anunciação, lá fora, da primavera “nas primeiras andorinhas que [...] buscam o beiral, na planície aberta de esperança.” (*id.*: 192).

Com a morte trágica da filha mais nova do casal Moura, Alberto busca, cada vez mais, o diálogo com a planície (e a cidade) que lhe traz alguma esperança e apaziguamento: “Ergo-me, abro as janelas. Para a cidade ao longe, para a planície verde, uma paz solene de sol e plenitude abre-se, expande-se, como um triunfo anunciado.” (*id.*: 234). Eis, porém, que chega o verão e encontra a planície “alucinada de fogo” (*id.*: 248) na visita à herdade de Alfredo Cerqueira. Aguarda-o uma outra e dolorosa morte, a de Sofia, duplamente penalizadora porque o assassinio foi cometido pelo ex-aluno Carolino que supôs ser, a determinado momento, um interlocutor válido para a revelação fenomenológica e existencial que trouxe para Évora. A aparição de Carolino torna-se, todavia, uma *aparição a negro*, que celebra a morte em vez da vida, logo oposta à aparição de Alberto, ou à do excesso existencial de Sofia. *Bexiguinha* (alcunha de Carolino) é uma personagem niilista que coloca no ato assassino um valor idêntico ao da criação, porque morto

Deus “tudo é permitido”, como se lê em Dostoievski. A obsessão de Carolino pela morte manifesta-se, desde logo, aquando do passeio com o professor, pelos arredores de Évora, passeio que termina simbolicamente com a morte de uma galinha, provocada por Carolino, apesar de não ser esse o seu propósito (a pedra que acertou na galinha foi atirada a um cão que ladrava ameaçadoramente aos dois). Antes, porém, ele já havia introduzido a morte no seu discurso e jeito característicos, após Alberto reparar na presença de vários animais a pastar numa quinta:

Perto, numa cerca de muros altos, denteada de pedra, pastavam em sossego corças, veados, coelhos. Foi o *Bexiguinha* quem me explicou na sua voz raquítica e rindo com aquele seu riso, que era um misto de timidez e de perversidade:

– É para os matarem, senhor doutor. É pràs caçadas. São os veados aí de um ricalhaço. Quando querem caçar, soltam um ou dois veados e coelhos. Depois matam-nos. (*id.*: 124)

Alberto não será responsabilizado pelo desmando assassino do seu ex-aluno, mas não pode continuar em Évora. Na última noite passada na casa do Alto e no derradeiro diálogo com a cidade e a planície alentejanas, contempla uma queimada: “Mas a minha atenção prende-se à cidade, à planície. Para os lados da estrada de Viana descubro um espectáculo extraordinário que me alvoroça, que me fascina: numa vasta extensão de terreno, um incêndio lava interminavelmente, iluminando a noite. É uma «queimada», supinho, o incêndio do restolho para a renovação da terra.” (*id.*: 268).

Por esta altura sabemos que é a sua aparição, esse momento em que se revela, num instante único, absoluto, o milagre da vida e do próprio corpo presentificado num *eu* insubstituível em confronto com a inverosimilhança da morte, é a sua aparição, dizíamos, que *arde* naquela queimada. Ele deve, pois, procurar construir o sonho da Cidade do Homem noutro lugar. Mesmo que a aparição de si a si próprio não seja um remédio ou um veneno, mas simplesmente a busca do instante único num mundo sem Deus, transmudou-se num *pharmakon* que envenenou, de algum modo, Carolino, agudizou os problemas existenciais de Ana, mas ofereceu a palavra a Sofia: “Mas eu estava feita, doutor. Só me faltava a palavra. Você sabia a palavra.” (*id.*: 179). Já o casal Moura, com a vida estabilizada e *resolvida*, e Chico, com o seu progressismo dogmático, mostram-se insensíveis ao anúncio de Alberto Soares. Também Alfredo Cerqueira permanece completamente imune à sua revelação existencial. O que igualmente acontece com Tomás, apesar de mais apto a compreender a angústia do irmão do que Chico ou Alfredo.

Tomás e Alfredo, apesar de próximos no relacionamento com a natureza e o meio rural, exibem, contudo, comportamentos sociais e personalidades completamente distintos. Desta maneira, a presença espalhafatosa e cómica de Alfredo contrapõe-se à tranquilidade e sabedoria *bucólicas* de Tomás.

No conjunto das personagens eborenses de *Aparição*, não costuma ser relevada, pelos principais estudiosos deste romance, a personagem Alfredo Cerqueira na economia da narrativa. Bem instalado na vida de latifundiário, ele aparece aí quase sempre com um “sorriso, de orelha a orelha, como uma figura de Bosch” (*id.*: 77) e enquanto testemunha embasbacada das discussões filosóficas, metafísicas e culturais que sua mulher Ana, a cunhada Sofia e Chico travam com Alberto Soares. No jantar em que o narrador-protagonista conhece a família do sogro, cabe-lhe o panegírico das belezas da região: “O senhor doutor vai ver que o Alentejo... Eu tenho aí uma herdade, havemos de lá ir. Em a gente aqui estando, digamos, dois anos, dois anos! A gente não quer outra coisa...” (*id.*: 37). Muito diferente é a atitude de Chico, que parece sentir pouca afeição por Évora, considerando-a absurda e reacionária. É ele que apregoa a versão mais cáustica sobre a cidade: “Em Évora – tinham-lhe dito um dia – «não se podia ter mais do que a 4.^a classe nem menos que 300 porcos.»” (*id.*: 42)

Concentrado na gestão da sua herdade e nas respetivas tarefas agrícolas e pecuárias, Alfredo assume uma posição aparentemente estranha face à tragédia que atinge a família de sua mulher com a morte de Cristina (foi o acidente com a viatura por ele conduzida que provocou essa morte). Mas, contrariamente ao que dá a entender, encontra uma solução realista para atenuar a dor de Ana pela perda da irmã, ao adotar os dois filhos mais novos do suicida Bailote. Desta forma, quando convida Alberto a visitar a sua quinta da Sobreira para assistir a uma “acêfa” (ceifa), fala-lhe mais a sério e avisa-o de que pode ser um erro tomar, às vezes, os outros por parvos, o que leva o protagonista a concluir que Alfredo possuía, afinal, um método e um processo pragmáticos, ou seja, tinha a sua “força natural” (*id.*: 251), o que não deixa de o inquietar: “é como se hoje reconhecesse em ti um escárnio a todos os nossos problemas, a toda a nossa perturbação. Tomás estará além como tu estás aquém de toda a minha angústia. Mas um e outro vos ordenais numa linha de eficácia. Tomás é inverosímil. Tu repugnas-me, pobre tonto – e todavia intrigas-me e quase me perturbas de inquietação, sei lá até se de remorso.” (*id.*: 252)

Aos olhos do narrador, Alfredo e Tomás parecem atingir, por caminhos opostos e para ele estranhos, a plenitude e a “evidência harmoniosa” (*id.*: 153) que procura na sua demanda metafísica e ontológica. Cada um à sua maneira,

ambos vivem, verdadeiramente, num espaço feliz (topofílico). Alfredo parece erguer ainda uma sólida barreira a quaisquer pretensões amorosas de Chico e, eventualmente, de Alberto Soares em relação a sua mulher. Sofia reforça, aliás, este diagnóstico ao afastar, em conversa com Alberto, uma possível semelhança do cunhado com Pavel Pavlovitch de *O Eterno Marido* (1870) de Dostoievski. Assim, num jantar em sua casa, Alfredo intervém e coloca-se, uma vez mais, entre Chico e Alberto, trazendo para a conversa os animais e as flores das suas terras, apesar dos olhares e do convívio difícil à mesa entre sua mulher, Chico e Alberto: “Alfredo espalhava por sobre a mesa uma torrente de palavras, mas que não nos atingiam, como a agitação da superfície a uma profundidade. Falava de bois, de cavalos, de raças de coelhos e galinhas e finalmente dos seus canteiros de rosas e de goivos entalhados junto ao muro de uma herdade, mesmo ao pé da grande nora.” (*id.*: 105-106)

Contrariamente a Tomás, que reflete e discute com o irmão e protagonista, Alfredo conserva-se, portanto, totalmente indiferente às discussões metafísicas mantidas entre aqueles que com ele convivem mais de perto. Deste modo, nunca se incompatibiliza verdadeiramente com Alberto Soares, nem sente qualquer vontade – como acontece, por razões diferentes, com Ana, Sofia, Chico e Carolino – de o visitar na Casa do Alto.

Num outro registo e numa outra relação com a terra, devemos salientar a personagem trágica do sementeiro Bailote que, não sendo proprietário de terras, se suicida por já não possuir a mesma mão para semear. Bailote mantém uma ligação ancestral e mítica à terra, onde o corpo se confunde com a sementeira e a planície (ele *respirava* a terra e existia para a terra, por isso não quer viver mais quando não lhe pode dar o que ela exige, nem retirar dela tudo o que precisa para manter esse laço germinador):

Conta, bom homem, conta o teu sonho perdido. Tinhas, pois, uma boa mão de sementeiro bíblico. Atiravas a semente e a vida nascia a teus pés. Eras senhor da criação e o universo cumpria-se no teu gesto. E, enquanto o homem falava, eu olhava-lhe a face escurecida dos séculos, os olhos doridos da sua divindade morta. Imaginava-o outrora dominando a planície com uma mão poderosa. A terra abria-se à sua passagem como à passagem de um deus. A terra conhecia-o seu irmão como à chuva e ao sol, identificado à sua força germinadora. (*id.*: 61)

O Bailote integra, com o banheiro de *Nítido Nulo* (episódio do banho de mar na infância do protagonista) e o matador de *Signo Sinal* (episódio da matança do porco na aldeia da infância do protagonista), a galeria de

personagens vergilianas constituída por essa espécie de Xamãs ou Sacerdotes da Natureza que dominam os ciclos de vida e de morte e cujos rituais que lideram se interligam com o sagrado cósmico.

Ora o narrador-protagonista de *Aparição* não deixa, todavia, de se mostrar sensível à natureza e às paisagens rurais alentejanas, só que nesse relacionamento quase sempre se imiscui uma perspectiva fenomenológica e estética. Já Vergílio Ferreira manifestou, pelo seu lado, uma atenção evidente à verosimilhança narrativa como verificamos, por exemplo, num documento preparatório deste romance:

(meses)

Setembro

Café Estrela. Sol íntimo, familiar, batendo na rua. Uma queimada na estrada de Viana, vista do Alto de S. Bento. Vamos vê-la de perto: são quilómetros de restolho a arder em filas alinhadas pelo vento. Parece uma cidade em festa[,] os destroços de uma cidade bombardeada.

Out.º – Crisântemos nas arcadas

Nov.º – “ “ “

Jan.º – campos já verdes

Fev.º – mimosas. As tardes demoram-se já um pouco. Ouvem-se os 1.ºs pássaros nas manhãs. (*apud* Almeida 1998-1999: 291)

Para a construção da sua cartografia romanesca, o autor de *Manhã Submersa* procurava, como afirmou¹⁷, apoiar-se na *realidade*, a fim de não se perder tão facilmente. De facto, além de tirar fotografias a alguns lugares, paisagens, edifícios e, por vezes, pessoas trasladados para a sua ficção, verificamos a existência, no espólio vergiliano¹⁸, de documentos preparatórios com várias anotações respeitantes aos espaços que serão descritos nos respetivos romances. Por isso, quando o narrador-protagonista de *Aparição* se encontra, na Praça eborense, com o Dr. Moura para o acompanhar na visita a um doente e conhecer um pouco do Alentejo, repara, por fim, com a devida atenção, nos crisântemos referidos no documento preparatório, atrás citado, deste livro: “Lembro-me bem de que nessa manhã toda a Praça acordara enfeitada de crisântemos. Mas só agora eu reparava bem neles. Havia crisântemos ao longo das arcadas, uma roda de vasos cercava a fonte por dentro das grades. Havia-os brancos, roxos, amarelos, de cabeleiras caídas para os olhos, com o seu ar fatal ao sol triste de Outono.” (1959: 56)

Pouco depois diz-nos que a Praça estava “despida de crisântemos” (*id.*: 78). Noutro passo refere a luz de fevereiro que traz “os primeiros aromas da terra fecundada” (*id.*: 184), com os pássaros a vibrar à “radiação do sol”

(*ibid.*) e ao aviso da primavera. Assinala ainda, com desconforto, a presença de turistas na cidade que o impedem, a determinada altura, de falar sossegadamente com Sofia: “uma avalanche de turistas invadia o Museu” (*id.*: 176). Para repetir, de seguida, essa sensação de desconforto: “Mas a vaga de turistas regressava das salas do rés-do-chão.” (*id.*: 177). Alberto descreve igualmente, em moldes detalhados, a celebração de algumas festividades anuais no Alentejo, tais como o Carnaval (que não aprecia, embora acompanhe os amigos ao Redondo num dia que termina, qual ironia trágica, com o acidente automóvel de Alfredo Cerqueira que vitimará a pequena Cristina) e o São João (outro momento trágico, pois será nessa altura que Sofia será assassinada por Carolino). A feira são-joanina, que abre o capítulo XXV, dá-nos, aliás, uma imagem marcante da época histórico-social em que se desenrola a ação deste romance:

A feira abriu com grande excitação. Todo o Rossio se iluminou de festa com feiras de barracas, carrocéis, circos, *stands* de carros e máquinas agrícolas, tendas de doçaria, de fotocómico, tómbolas, jogos de argolinha, aparelhos de *buena-dicha* com variantes de passarinhos que tiram o papel da sorte, tiro ao alvo, aparelhos para demonstração de forças, solitários vendedores de água com uma bilha e um copo ao lado, vendedores de mantas, de escadas, de cestos – sob um céu duro de altifalantes e poeira e vibrações luminosas. (*id.*: 263)¹⁹

O estrépito das carroças nas ruas eborenses – um *leitmotiv* de *Aparição*, como destacou Fernando Martinho – será uma característica, entre outras apresentadas neste livro, de uma cidade de província. Curiosa ainda a dicotomia estabelecida pelo narrador entre os percursos pedonais, efetuados pela cidade e arredores, e as viagens de carro, feitas durante as aulas de condução pelas mesmas ruas, como se o tempo e o espaço lhe aparecessem, de súbito, geometrizados e artificializados: “a cidade renascia-me sob o signo da mecânica, com ruas apertadas, cruzamentos enviesados, cotovelos em ângulo recto. [...] Uma rua estreita e distorcida não era uma voz de tempo e de silêncio – era um comando aos reflexos de pés e mãos.” (*id.*: 175).

4. Palavras finais

Para o seminário “Proust e a fotografia – exame de um fundo de arquivos fotográficos pouco conhecidos”, Roland Barthes muniu-se de um conjunto de fotografias sobre o célebre romancista, seus familiares e personalidades que conheceu, ordenadas alfabeticamente pelos respectivos apelidos e todos conectados com *Em Busca do Tempo Perdido*. O objetivo de Barthes foi produzir e dar a conhecer ao auditório desse seminário, não uma *teoria*, mas uma “*intoxicação*, uma *fascinação*, ação própria da Imagem” (Barthes 2003: 391). Alguns dos principais “*biografemas*” de Proust estão, pois, espalhados por aquelas fotografias e pelas fichas que Barthes elaborou para o seminário em causa. Aproveita, entretanto, para confessar a sua frustração sempre que uma personagem de *Em Busca do Tempo Perdido* “não tem a sua foto” (*id.*: 397). Continuando a seguir os passos do semiólogo francês, mas sempre salvaguardando as devidas distâncias, diremos que sentimos idêntica intoxicação e fascinação no momento em que somos confrontados com os principais *topografemas* vergilianos, como os assinalados nesta entrevista à revista espanhola *Anthropos*, em 1989: “Melo, Coimbra e Évora são os lugares da minha infância, juventude e o melhor da minha idade adulta. Daí o serem os marcos que me assinalam o que de melhor me aconteceu” (in 1998: 95)²⁰. Estes “marcos” ou *topografemas* estão presentes, como vimos, em inúmeros textos de Vergílio Ferreira, enquanto na sua ficção irrompem, tantas vezes, através de uma evocação emotiva, como sucede quando Alberto Soares se prepara para deixar, para sempre, o Liceu e a cidade de Évora: “Levo nos meus olhos, para a vida inteira, estes claustros, este silêncio, estas ruínas, estas vozes milenárias que se ouvem ainda nas ruas, esta vasta solidão da planície em que o homem se sente ainda, angustiadamente, o senhor da criação...” (1959: 268).

A esta evocação associamos o que Vergílio Ferreira chamou “memória absoluta”, que pode ser provocada por uma música ou por “um raio de sol que atravessa a vidraça, uma vaga de luar de cada noite” (*id.*: 119). Marcante em praticamente todos os seus romances, a música surge em *Aparição* nos cânticos da Beira Alta e nos corais alentejanos, bem como no *Messias* de Haendel, evocado pelo narrador durante um Natal passado na aldeia, e no *Noturno n.º 20* de Chopin, na evocação comovida da pequena Cristina ao piano, em Évora.

Para Vergílio Ferreira, uma “língua é o lugar donde se vê o Mundo e de se ser nela pensamento e sensibilidade. Da minha língua vê-se o mar. Na

minha língua ouve-se o seu rumor, como na de outros se ouvirá o da floresta ou o silêncio do deserto.” (1998: 83-84). Da sua escrita, vê-se e escuta-se a montanha genesíaca da Beira Alta, os mares do Sul do país e, como vimos, a planície alentejana. Por este motivo, *Aparição* representa não só o impacto da fenomenologia e do existencialismo no romance vergiliano, mas também de Évora e das paisagens alentejanas.

Cabe aqui recordar o desejo de Rute em conhecer o Alentejo do amante e protagonista de *Apelo da Noite*, isto é, em *senti-lo* à maneira de Adriano. Só que cada um de nós é inigualável e, como afirma Sartre, nada faz esquecer o escândalo da pluralidade das consciências (princípio sentido por Alberto em *Aparição* e experimentado dolorosamente por Adalberto em *Estrela Polar*), o que inviabiliza a possibilidade de se concretizar o desejo de Rute:

E a propósito: se fizéssemos um jantar alentejano? Gostava de que te sentisses impregnado do teu Alentejo, da tua casa ao pé da Sé, com os gritos dos milhafres nas cornijas, as nuvens passando ao alto... Gostava de conhecer o teu Alentejo. Não de o ver – já o vi tanta vez... Gostava era de *senti-lo* como tu, apanhar-lhe a sua revelação. Tu disseste um dia: «sabe-me a boca a Junho alentejano». Mas como senti-lo não sendo tu? Porque – já tinhas pensado nisso? – tu és único e insubstituível. Eis-te pois senhor único do teu Alentejo. É teu só e eu não posso conhecê-lo... (1963:153)

Por isso, cada uma das personagens (Sofia, Ana, Carolino, Alfredo, Chico e o casal Moura) que mais convivem com Alberto Soares possui o seu Alentejo particular e intransmissível. Ora, contrariamente ao protagonista de *Apelo da Noite*, Alberto não é alentejano, mas beirão. Estará aqui um motivo plausível para o falhanço da revelação existencial e ontológica que pretendia dar a conhecer aos outros, em Évora? Não sabemos. Mas sabemos do seu fascínio pelo silêncio das eras que atravessa as ruas, casas e monumentos da cidade, oferecendo-lhe um singular halo sagrado. Como sabemos do seu encantamento face à vastidão da planície alentejana. Escolhemos, assim, regressar ao Monte dos Moinhos (Alto de S. Bento em *Aparição*, como assinalámos atrás) e concluir, num trecho de prosa lírica, com o olhar de horizontes do único protagonista vergiliano nascido no Alentejo:

Para a cúpula azul, como uma coluna na madrugada, erguia-se por sobre as pancadas do ferreiro o cântico de um galo solitário. [...] Um secreto poder inicial da terra fermentando, sob a paz erma do céu, entumecia no ar, cobria como um afago a extensa planura verde. Adriano acendeu um cigarro, estendeu-se ao comprido na cadeira de lona, pernas ao sol. E libertos de pesadelos, os olhos partiram-lhe, largados à lonjura, para o mar sem fim das searas. (*id.*:38)

Bibliografia

- AGUIAR E SILVA, Vítor M. (1990). *Teoria da Literatura*. 8.^aed. (2.^areimpr.). Coimbra: Livraria Almedina.
- ALMEIDA, Carmen (1998-1999). “A exposição *Aparição* de Vergílio Ferreira – A Obra e o Autor em Évora (1945-1959)”, *A Cidade de Évora*, II Série, n.º 3: 281-318.
- BACHELARD, Gaston (1957). *La Poétique de l’Espace*, ed. ut. *A Poética do Espaço*, 3.^a tiragem, trad. de António de Pádua Danesi. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1998.
- BARTHES, Roland (1971). *Sade, Fourier, Loiola*, ed. ut. *Sade, Fourier, Loiola*, trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edição 70, 1999.
- _____. (1974). “Étude des problèmes relatifs à la constitution d’un lexique d’auteur (idiolecte) – Travail collectif sur la biographie – La voix”, ed. ut. *Oeuvres Complètes IV*, 1972-1976, Seuil, 2002.
- _____. (1980). *La Chambre Claire*, ed. ut. *A Câmara Clara*, trad. de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. (2003). *La Préparation du Roman I et II* – Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil / IMEC.
- COLLOT, Michel (2012). “Pontos de vista sobre a percepção de paisagens”, in Negreiros, Carmem *et al.*, *Literatura e Paisagem em Diálogo*, Edições Makunaima: 11-29 (consultado a 2.11.2020, em: <http://www.edicoesmakunaima.com.br/catalogo/2-critica-literaria/12-literatura-e-paisagem-em-dialogo>).
- COUTINHO, Ana Paula *et al.* (2018). *Espacialidades: Revisões do espaço na literatura*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e Edições Afrontamento.
- FERREIRA, Vergílio (1953). “A noite suspensa, Monsaraz”, revista *Vértice* n.º 114, Fevereiro: 71-76.
- _____. (1959). *Aparição*, ed. ut. 73.^a ed. Chiado: Bertrand Editora, 2004.
- _____. (1963). *Apelo da Noite*, ed. ut. Círculo de Leitores, 1989.
- _____. (1981). *Conta-Corrente I*, ed. ut. 2.^a ed.. Amadora: Livraria Bertrand.
- _____. (1983). *Conta-Corrente 3*. Amadora: Livraria Bertrand.
- _____. (1992). *Pensar*, ed. ut. 2.^a ed.. Venda Nova: Bertrand Editora.
- _____. (1998). *Espaço do Invisível V*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- _____. (2001). *Escrever*, ed. de Helder Godinho. Chiado: Bertrand Editora.
- FONSECA, Fernanda Irene (1992). *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*. Coimbra: Almedina.
- GODINHO, Helder (1998-1999). “A arquipersonagem vergiliana, o Conhecimento e o Amor”, *A Cidade de Évora*, II Série, n.º 3: 251-256.
- LASO, J.L. Gavilanes (1989). *Vergílio Ferreira – Espaço Simbólico e Metafísico*, trad. de António José Massano. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- LAUREL, M. Hermínia (2017). “Nota de abertura”, in Westphal, Bertrand, *A Geocrítica: Real, Ficção, Espaço*. Porto: Edições Afrontamento / ILCML (FLUP):7-73.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1998-1999). “Évora em *Aparição* de Vergílio Ferreira”, *A Cidade de Évora*, II Série, n.º 3: 271-279.
- TUAN, Yi-Fu (1974, 1980). *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*, ed. ut. *Topofilia: Um Estudo de Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. São Paulo: Difel.

Este artigo foi escrito no âmbito do Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia (UIDP/00500/2020).

Notas

- ¹ “Para aprender o «espírito» do lugar é necessário tempo, a lentidão da osmose. Para aprender o «espírito do lugar» (...) é necessário que ele seja o lugar do meu espírito.” (1981: 69).
- ² “pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do *espaço feliz*. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados.” (Bachelard 1957: 19).
- ³ “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico.” (Tuan 1974: 5).
- ⁴ Termo inspirado no de “arquipersonagem” de Helder Godinho, o qual pressupõe a permanência de traços identificativos que unem os vários protagonistas dos romances de Vergílio Ferreira.
- ⁵ *Vd.* ainda o aforismo 71 de *Pensar*: “A montanha, a planície, o mar. São três modos do sublime kantiano e de a Natureza existir mais profundamente em mim.” (*op. cit.* 1992: 67).
- ⁶ Ano da conclusão deste romance e não da sua publicação (1963).
- ⁷ Mas são frequentes as referências a Évora no *Diário Inédito* (2008), publicado postumamente, onde regista as suas primeiras impressões sobre a cidade (entrada de 19 de setembro de 1945), bem como em inúmeros fragmentos dos nove volumes da *Conta-Corrente* diarística. Numa lista não exaustiva, devemos ainda referir *Carta ao Futuro* (1958), bem como um excerto de *Invocação ao meu Corpo* (1969), dois textos dedicados a Évora, insertos em *Espaço do Invisível* 5 e, ainda neste volume, os ensaios sobre os pintores Júlio Resende e António Charrua.
- ⁸ Este texto não foi incluído em nenhum dos títulos da bibliografia vergiliana.
- ⁹ A estranheza e o quadro disfórico em relação a Monsaraz prolongam-se em *Aparição*: “rompo pelas estradas da planície, Vila Viçosa, serra de Ossa, Monsaraz – terra estranha, esqueleto de velhice e de ruína, com crianças solitárias que riem como sobre uma sepultura.” (1959: 244).
- ¹⁰ Alberto Soares refere-se, por vezes, à casa que aluga no Alto de S. Bento apenas como “casa do Alto”, numa curiosa reminiscência em relação à “Casa do Alto” habitada, no Lugar do Alto, em Nespereira, Guimarães, por Raul Brandão, nos últimos anos da sua vida.
- ¹¹ Como verificamos em *Aparição*, no episódio da morte do cão *Mondego*, passado na infância e na aldeia de Alberto Soares. Moribundo, *Mondego* é morto na noite de Natal, sendo óbvia, a nosso ver, não apenas a ironia trágica (os adultos matam o cão no momento em que se celebra o nascimento do Menino Jesus), mas também a associação com a primeira *aparição* do jovem Alberto, isto é, o primeiro alarme sobre a realidade da existência do *eu*, plasmado no susto com a sua imagem surgida no espelho e na escuridão do quarto, por supor inicialmente estar ali um estranho escondido. Ora, também no cão *Mondego*, ele sentia “obscuramente uma «pessoa».” (1959: 136).

- ¹² Num sítio eletrónico dedicado à ética animal lemos que este “método antiquado foi proibido em muitos países por causa da dor intensa que causa, apesar de continuar sendo oficialmente permitido noutros.” (consultado a 18.10.2020, em <https://www.animal-ethics.org/exploracao-animal/animais-usados-alimentacao-introducao/marcacao-animais/#sdendnote1anc>).
- ¹³ No nosso entender, estamos perante os principais *topografemas* dos autores mencionados por Fernando J. B. Martinho.
- ¹⁴ Ano da conclusão e não da publicação (1960) deste romance.
- ¹⁵ Vd. Fonseca 1992: 60.
- ¹⁶ “As informações relativas às estações do ano, aos meses, ao estado do tempo, que, como se vê, são abundantes nestas referências ao *aqui-agora* da escrita, abundam igualmente no plano do *lá-então*, da narração propriamente dita. E há uma coincidência (?) curiosa: os dois planos temporais seguem sempre a par nesse percurso ao longo de alguns meses, entre o inverno e o verão.” (Fonseca 1992: 65)
- ¹⁷ Vd. 1981:69.
- ¹⁸ Espólio atualmente à guarda da Biblioteca Nacional com a cota E31.
- ¹⁹ A dinâmica e o movimento descritivos deste excerto trazem-nos à memória uma outra festa são-joanina da ficção vergiliana, bem mais pobre, é certo: a da aldeia no *incipit* de *Vagão ‘j’* (1946).
- ²⁰ Nós acrescentaríamos a Guarda da adolescência de Vergílio Ferreira que, além de surgir em *Manhã Submersa* e *Para Sempre*, é o palco principal e praticamente único em que se move o narrador-protagonista de *Estrela Polar* (1962).

CAPÍTULO 3



Ceifeiras do Alentejo. Óleo sobre tela de Maria de Lourdes Carvalho (Coleção particular)

Resumo

Os Seareiros do Suão em Garibaldi de Andrade e Antunes da Silva

Com o objetivo de comparar o regionalismo neorrealista de dois prosadores alentejanos contemporâneos, elegemos os romances *Sete Espigas Vazias*, de Garibaldi de Andrade (Ponte de Sor, 1914-1970), e *Suão*, de Antunes da Silva (Évora, 1921-1997). As ações de ambas as narrativas situam-se no mesmo ponto do mapa do Alentejo e num tempo coincidente e têm como principal motivo estético a vida dos seareiros. Por esta razão, estaremos atentos às relações deste grupo com os restantes da comunidade, bem como aos elementos etnográficos e paisagísticos do quadro em que todos se movem. A observação da dimensão social e das relações entre o Ser Humano e a Natureza serve para que se reflita acerca do tratamento literário que os dois escritores deram aos dados da realidade que descreveram.¹

Palavras-chave: Regionalismo. Neorrealismo. Alentejo. Vento. Seara. Paisagem social.

Abstract

Grain farmers of the South in literary works by Garibaldi de Andrade and Antunes da Silva

In order to study the neorealist regionalist stance of two contemporary Alentejo writers, the novels *Sete Espigas Vazias*, by Garibaldi de Andrade (Ponte de Sor, 1914-1970), and *Suão*, by Antunes da Silva (Évora, 1921-1997), were selected for comparison. The two narratives, set in the Alentejo region at the same point in time, deal with the life of *seareiros* – dry-field cereal farming smallholders. We examine relations between this group and the community they belong to in the context of ethnography and landscape. The portrayal of social background and the relationship between Humanbeings and Nature in the two novels enables a reflection on how selected aspects of the life of these farmers are described by the two writers.

Keywords: Regionalism. Neorealism. Alentejo. Wind. Dry-field cereal farmers. Social landscape.

OS SEAREIROS DO SUÃO EM GARIBALDINO DE ANDRADE E ANTUNES DA SILVA

Maria João MARQUES

Centro de Estudos em Letras, Universidade de Évora
pjmar1@sapo.pt

Ao contarmos com a sincronia do olhar dos dois escritores sobre o quotidiano rural do Alentejo, de imediato deparamos com um pequeno obstáculo: saber, com rigor, a que contexto histórico Garibaldino de Andrade se refere no romance que publica em 1955. Partindo do princípio de que as datas presentes no fim de *Sete Espigas Vazias* indicam os momentos de redação – “Galveias (Ponte de Sor) Janeiro/Março de 1946; Palanca/Humpata/Angola 7 de Janeiro/15 de Novembro de 1954” – cremos ser aquele primeiro período de escrita posterior à experiência de professor primário em Vila Ruiva, a qual está com certeza na base do romance, logo depois da conclusão do Magistério em Coimbra, e provavelmente antes da substituição do pai, em 1937, no jornal *A Mocidade*, de Ponte de Sor. Garibaldino de Andrade terá assim composto parte de *Sete Espigas Vazias* em 1946 a partir do que o inspira cerca de uma década antes no Baixo Alentejo. Por outro lado, os meses que dedica ao romance em 1954 parecem ter contribuído para inserir no seu conteúdo elementos do panorama agrícola português de então. Verifica-se, pois, uma certa hibridez contextual na história. A debulhadora que na eira descascaria o cereal dos seareiros de Vila Branca e a saída temporária desta pequena povoação de assalariados que só regressam para as grandes labutas do campo, apontamentos dos capítulos finais, concordam com o último período de redação, o da mecanização agrícola. Tempo que é a continuação, diegética e real, do enfraquecimento progressivo da atividade seareira, representado logo no início pelas angústias do protagonista Manuel Faleiro.

Segundo Renato Miguel do Carmo (2007, pp. 823, 826 e 828), na análise estatística a que recorremos para fundamentar o que dizemos também acerca de *Suão*, o Baixo Alentejo conhece, desde os anos 30 até à década de 60 do século XX, uma diminuição no número de trabalhadores agrícolas por conta própria e, em simultâneo, um aumento considerável de assalariados. Em *Sete Espigas Vazias*, esta mistura de dois momentos da História

agrícola, contíguos, mas diferentes, não prejudica a apreensão num determinado período de uma imagem do Alentejo mais ou menos coincidente a partir dos dois escritores, pois *Suão* abrange a mesma faixa temporal, a qual *grosso modo* podemos delimitar entre 1935 e 1955.

Se bem que no romance de Antunes da Silva o calendário avance em direção à posteridade, aborda-se uma problemática socioeconómica (mecanização e irrigação agrícolas) que ainda se insere no final daqueles vinte anos, iniciados também pela primeira geração de personagens. A evolução social que os pais do Dr. Maldirro, ti Zé Moiral e Marcela, ajudam a esboçar no Alentejo de *Suão*, por semelhança e contraste com as vivências dos respetivos descendentes, encontra paralelo em *Sete Espigas Vazias*, obra que igualmente se escreve em torno dos seareiros. Tendo brotado em força da Campanha do Trigo de 1929, este grupo de pequenos agricultores, rendeiros e/ou proprietários é descrito em apuros e recorrendo à evocação do passado pelos dois escritores. Assim, em *Sete Espigas Vazias* damos conta do depauperamento de Vila Branca num presente com ruas despovoadas que cria problemas financeiros aos que ali permanecem, sejam eles lojistas, velhos ou camponeses. A par dos novos contratos de exploração das terras, cada vez mais desfavoráveis ao pequeno agricultor, sete anos de espigas vazias, isto é, de baixa produção, duplicam o castigo dos que dependem do cultivo.

Embora referida muito ao de leve, a chegada da maquinaria rural, na medida em que rouba o trabalho aos ganhões e os obriga a partir para outros destinos, também lesa a atividade seareira, que pontualmente os emprega. É dentro deste quadro negativo que vemos o sonho de Manuel Faleiro desmoronar-se. Entusiasmado com a possibilidade de arrendar os Luzeiros, propriedade fértil que anos antes desbravara e preparara com o arado, indigna-se com o preço a pagar na atualidade pelo aluguer: um terço da colheita e todas as despesas da produção. Desmotivado, recorda-se de quando as rendas das terras pouco custavam, dos tempos em que podia socorrer a bolsa vazia do vizinho e sobretudo de 1934, o ano da seara grande. Marco a partir do qual parece iniciar-se o processo de definhamento de Vila Branca, visto Joaquim, o filho do Agostinho da Loja, ter de se arriscar no contrabando para salvar o negócio da família desde a Guerra Civil Espanhola (1936-39). Conquanto por estas referências históricas entendamos centrar-se a ação romanceada por Garibaldino de Andrade predominantemente na segunda metade da década de 30, inclui já ela a sugestão do aproveitamento das águas dos rios em represas, o plano de irrigação que em *Suão* está prestes a concretizar-se. Há, pois, no autor de *Ponte de Sor* também a vontade de alongar o discurso até um futuro

próximo, de forma a poder plantar nele uma ideia para benefício da comunidade transtagana, quer ao nível das práticas agrícolas, quer das condições sanitárias dos pequenos aglomerados rurais, onde por vezes falha o abastecimento de água.

Ainda que ambos os romances enalteçam um passado recente face às difíceis condições de labor agrícola no presente da ação, deve entender-se por isso apenas uma denúncia dos crescentes abusos de exploração dos proprietários. Discordamos assim de Albert-Alain Bourdon, que a partir deste procedimento ficcional desconfia do conservadorismo dos autores e até do protesto de um grupo de privilegiados (os seareiros) que teme perder o que tem². A leitura destas obras mostra bem a proximidade do modo de vida seareiro do assalariado, não fazendo por isso sentido pensar-se em favorecidos neste patamar popular. Se, através do seareiro Crispim, Antunes da Silva informa dos malefícios da mecanização, tal não significa que esteja contra ela, mas tão-só que pretende que a evolução económica, com a sua voragem capitalista, não engula as forças agrárias de produção. Prova maior de que os dois neorrealistas são receptivos à modernização do setor primário é o apoio de ambos à construção de barragens.

Em *Suão*, com exceção do encontro na feira entre o seareiro Crispim Barradas e o vendedor de máquinas agrícolas, o grupo de comerciantes não usufrui de grande atenção textual, à imagem do que sucede no espaço rural não ficcional. Encontramos apenas três lojas, a de Marcela e a possuída por Zé da Luz, ambas de antigamente, e a venda do Berto, na atualidade. Enquanto sinédoque comunitária, o frente a frente na feira daqueles dois homens, por causa da mecanização, alarga-se até ao embate dos interesses da atividade comercial com os da labuta agrícola, exercida em pequena e média escala. A venda de animais criados pelo seareiro serve de pretexto ao narrador para um comentário acerca da exploração que os intermediários fazem dos produtores. Por saberem que estes têm rendas a pagar, oferecem os feirantes menos dinheiro pelos produtos, conseguindo assim ter mais lucro do que os criadores. Antes desta denúncia dá o leitor conta da revolta interior do rendeiro com as consequências da mecanização. Sem que consiga produzir um enunciado com nexo para argumentar contra o vendedor de alfaias, Crispim revê, a propósito do desemprego na região, casos de extrema miséria, que mais tarde a filha Pompina recorda, para indicar a persistência dos mesmos.

Outras questões próprias do setor primário são ainda abordadas por Antunes da Silva. Se o acesso à terra, seja através do trabalho assalariado ou

próprio, seja pela posse, implica graves desentendimentos, o plano político de construir barragens para combater a secura natural da região também não harmoniza os alentejanos. Os pobres desabafam que a água só favorecerá os poderosos, que em contrapartida parecem pouco entusiasmados com ela. Maldirro esboça as reticências dos conservadores da sua classe: gastar demasiado dinheiro com as infraestruturas necessárias às propriedades para serem irrigadas, facto que logo se desmente, pois “[...] só a água, em determinados casos, se pagava.” (*Suão*, p. 163). Perante esta reação das personagens, a defesa da irrigação acaba por ser feita pelo narrador, o qual nos dá o parecer dos “mais ilustrados” (p. 160), recetivo não só ao Plano de Rega Agrícola, como às máquinas e aos adubos ou a uma orientação especializada da agricultura. Entre os benefícios da rega nomeia-se a diversidade de culturas e o apaziguamento dos espíritos pela riqueza obtida: “Além disso, os camponeses teriam melhores manutenções, tornar-se-iam mais dóceis com o tratamento de hortas, arrozais, pomares e almargens.” (p. 161)

A completar a auscultação ao ambiente da planície, a seca que assola a agricultura alentejana concilia-se no texto com questões de ecologia, tradutoras por sua vez de um diálogo estranho entre os homens e a Terra. Fruto maldito de práticas culturais inadequadas, o cansaço dos solos nem com os períodos de pousio parece sarar, ilação que se faz das palavras do experiente Crispim, ao dizer que “só com carradas de adubo” (*Suão*, p. 229) reagem. Ao processo erosivo que logo se adivinha, reúnem-se as “[...] mondas químicas, que matavam a caça, os catacus, os espargos” (p. 189), numa paisagem já riscada por eucaliptos e pássaros, tão vitimados por pesticidas como pela fome dos mais pobres: “Os camponeses, de há uns tempos para cá, deram dois pontapés na rigidez das leis e infestavam os campos de ratoeiras, e as calhandras, as alvéolas, os pintassilgos e os pardais morriam, apanhados à traição nos plainos.” (p. 31)

A atualidade do assunto dos dois romances (as dificuldades dos seareiros) acompanha um conjunto de outros elementos igualmente realistas respeitantes ao espaço regional. Garibaldino relata a história de uma família de seareiros ao longo de nove meses, o período de gravidez de Mavilde, a qual casara em fevereiro com António Francisco, o sucessor de Manuel Faleiro. Toda a ação, com incursões à meninice do jovem casal e até do pai e da tia Gracinda do rapaz, decorre em Vila Branca e campos em volta. É, pois, a partir da família e destes lugares que o autor nos dá exemplarmente o seu testemunho do Alentejo rural. Através dos Faleiro e das relações sociais que todos encetam, o leitor contempla parte do funcionamento de uma qualquer comunidade transtagana. Dentro de portas, conhecemos as

tarefas de cada membro da casa, seja no dia a dia ou em ocasiões especiais como uma boda, onde as mulheres ainda ficam mais sobrecarregadas com a preparação de refeições e roupas. A Antónia, a filha de Manuel e Maria Faleiro, cabe ajudar o pai na monda e noutras lides rústicas, ao lado do pessoal contratado por ele, enquanto o irmão alterna a lavra dos Loureiros com o carregamento de cortiça e lenha para a estação de Alvito, a solução arranjada para remendar as finanças da família.

A união de António Francisco com Mavilde e as idas à loja (mercearia e taberna) do Agostinho servem de pretexto para admirarmos a coletividade local nas suas diferenças. Logo na abertura assistimos ao protagonista a pensar na ascensão social do compadre João Amorim, o pai da noiva, que deixa de ser seareiro e se torna feitor no Azinhal, graças ao Dr. Álvaro. Este advogado e a esposa representam, juntamente com o velho Nogueira e o Dr. Eusébio, os poderosos da povoação, individualizados pelo escritor com diferentes retratos. Por apadrinhar o matrimónio, o primeiro casal, que inicialmente nada percebe de agricultura e só vem à herdade pelas antiguidades que os ganhões recolhem nas terras, acaba por se aproximar das famílias seareiras e de outros trabalhadores convidados, ao ponto de mais tarde querer mudar a residência de Lisboa para ali. Por sua vez, o Dr. Eusébio encarna outro perfil de proprietário. Trata-se de um médico nortenho que enriquece através do casamento com uma rica proprietária alentejana, embora ele próprio tenha querido a separação de bens. Entre os abastados, é a figura retratada com mais equilíbrio. Sabemos ter relações tremidas com certas pessoas da vila, mas auxilia sem reservas Manuel Faleiro com um empréstimo de dinheiro a juros, bem como trata doentes de graça e ainda lhes deixa esmola. Quanto a Maximino Alves Nogueira, o amante do teatro e antigo dono da Filada, herdade responsável pelos tempos áureos de Vila Branca, a reação de tristeza à notícia da sua morte evidencia bem a paga popular pela generosidade do velho latifundiário. A descrição desta herdade modelo constitui a proposta de solução de Garibaldino de Andrade para a problemática socioeconómica:

[...] águas bem aproveitadas, arvoredos cuidados a primor, solos bem arroteados e explorados de acordo com as mais modernas ideias de cultura do agro. Durante muitos anos, Maximino Alves Nogueira foi a providência daquele povo. Numa larga faixa da sua herdade, reservada para o efeito, cultivava um sem número de seareiros da região, em condições verdadeiramente excepcionais. [...] inventava tarefas nos seus terrenos, como abertura de caminhos, plantação de novos arvoredos, etc.” (SEV, pp. 245-246).

Já no cerne da enorme camada popular, descobrimos que, tal como os proprietários, também muitos outros têm vários meios de sustento. Zefa Catafoa, a quem o marido deixa por se desentender com o Dr. Eusébio, socorre-se de todas as oportunidades que lhe aparecem para matar a fome aos seis filhos: lava roupa, monda, faz recados e amassaduras de pão para o forno de ti Jacinta Dioga. Pelas mãos desta veio metade de Vila Branca ao mundo, mas no final dos seus dias a velha parteira nem tem de comer, sorte idêntica à do gasto pastor Naguiça, a quem os patrões negam na velhice qualquer préstimo. Meros exemplos, estes últimos, da enorme desproteção social que afeta igualmente as crianças e, note-se, de uma diversidade comunitária bastante completa que alberga ainda por estas paragens do Baixo Alentejo dois padres, um carteiro importantíssimo, comerciantes e amantes, ganadeiros e couteiros. Retalha-se a pirâmide coletiva não só verticalmente em classes como em cada plano horizontal. O que serve de base compõe-se de múltiplos grupos e indivíduos ligados a trabalhos temporários e diversos para os quais não é necessária grande preparação. A pluriatividade e o plurirrendimento a que os latifundiários também se dedicam, muitos com estudos e a exercerem profissões liberais, reforçam o realismo do variado elenco de personagens. Apesar de ricos e pobres usufruírem em *Sete Espigas Vazias* de bens materiais e culturais muito diferentes, a distinção social assenta essencialmente, em toda a comunidade transtagana, no capital possuído, ou seja, conecta-se à posse da terra e ao estatuto perante o seu labor manual, dado que pode dar jeito ao materialismo histórico que subjaz à estética neorrealista, mas que antes de mais é verdadeiro (Carmo, 2007, cfr. p. 820).

Para além do funcionamento da coletividade que acabamos de descrever ser próprio do Alentejo – e *Suão* é neste ponto um exemplo, entre outros, que o confirma – de modo similar a família Faleiro tipifica um estrato social específico da planície, só que não o faz exclusivamente por razões laborais, à semelhança das restantes figuras. No texto, Garibaldino imprime a região de diversas maneiras. O ajuste da oralidade ao grau cultural das personagens conduz quer ao emprego de termos populares e até de umas frases em castelhano, pois por momentos a ação desenrola-se do outro lado da fronteira com alguns “hermanos”, quer a uma redação concordante com a pronúncia local³. Pelo nome de algumas ruas de Vila Branca – designação certamente preferida pelo autor, por se poder aplicar a qualquer povoado transtagano e por isso se confundir com todos eles – alcançamos Vila Ruiva, visto no mapa do século XXI constar nesta localidade a Rua da Lagoa e a Rua do Castelo, enquanto o texto menciona a “Rua da Alagoa e a Travessa do Castelo” (SEV, p. 35). Percebemos estar nas imediações do rio “Odivelas” (p. 39), de

“Cuba” (p. 49) e “Beja” (p. 163), e a uma distância razoável de “Serpa” (p. 104), já que Joaquim para lá se dirige para fazer contrabando. Por estas pistas, caso o leitor pense erradamente que Vila Branca corresponde à existente Vila Alva, desengana-se quando se depara com ti Jacinta Dioga e a irmã ao fresco: “Sentadas no alto, elas dominavam a vila e os campos de restolho para as bandas de Vilalva.” (p. 321). Vila Alva é, portanto, no texto e na realidade, uma povoação vizinha de Vila Branca (Vila Ruiva). Some-se a estas indicações geográficas um rol de montes e herdades, a forma de propriedade agrária local. O casamento de Mavilde e António Francisco ocorre no monte do Azinhal, onde entramos e vemos um “mocho”, “vasos de cobre e estanho, cântaros de água, barranhões para a açorda e uma panela de ferro” (p. 25). Já em casa dos pais da rapariga há um “capacho de bunho” (p. 33) e na dos compadres “candeeiros de latão de três e quatro bicos” (p. 139) e “[...] cadeiras de bunho, pintadas de castanho, com espigas peludas e rosas ingênuas nos espaldares”, entre outros pequenos luxos que compõem “as paredes caiadas” (p. 140). Atente-se, neste mobiliário, nos pormenores reveladores da sua origem.

Pelas refeições confeccionadas também não nos enganamos na localização. Em dias especiais, no Alentejo saboreia-se “[...] a moleja, iguaria rara de sangue e miudezas, o ensopado de borrego; arroz doce e farófias.” (SEV, p. 140), mas habitualmente ingerem-se umas sopas perfumadas com “poejo e hortelã silvestre” (p. 234). Exceto se a paixão mimar o repasto, como sucede com o almoço que Mavilde leva ao marido, no campo: “[...] pão alvo, azeitonas e peixe frito, do rio” (p. 237). Quando o calor aperta, sabe bem um “gaspacho” (p. 314) e para combater o frio come-se “açorda” (p. 185). Se o leitor desconhecer estes dois últimos pratos, mestre Garibaldino dá as receitas. Quanto às roupas que os camponeses envergam, são as normais na região: “capote” (p. 29), “cardas” (p. 40) para as “botas de atado, calças de cotim” (p. 172), “safões, pelico” (p. 173) e, claro está, “chapéu” (p. 282), tudo para homem. Na monda, as mulheres trazem “os braços protegidos pelas mangueiras e as pernas pelas *antiparas*. Saias apanhadas, a formar calça, e chapéus velhos nas cabeças, sobre os lenços desbotados pelo uso [...]” (p. 218). Na ceifa, os dedos protegem-se da foice com “canudinhos” (p. 308) ou “dedeiras” (p. 309) e as pernas masculinas com “pedaços de saca” (p. 310). O canto distrai do esforço exigido por estas lides agrárias e pela “atada” (p. 308) de que o próprio Manuel Faleiro trata, tal como o conto do boi barrabão o distraía na infância.

O canto e o conto ilustram ambos a diversidade textual da literatura popular, que em *Sete Espigas Vazias* se evidencia com as rezas a Santa

Bárbara e a S. Jerónimo para afugentar a trovoada (*SEV*, cf. pp. 271 e 273), provérbios, mezinhas e superstições (cf. pp. 80, 94, 286). Apesar das orações e das “festas na Senhora da Represa e na Senhora d’Aires” (p. 300), esta última ainda hoje com grande brilho, o escritor declara a fraca religiosidade do povo alentejano, o qual tem em João Amorim um representante à altura do “[...] verdadeiro homem da planície: severo, de poucas falas, todo ele feito de secura” (p. 50). Conquanto tenha este feitio aparentemente pouco sociável, e para o qual a solidão requerida por trabalhos como o da pastorícia contribui, conforme se explica a propósito do velho Nagueça, o alentejano não esquece os amigos. Por isso vemos Manuel Faleiro, em madrugada fria de fevereiro, caminhar pela charneca e no alto de um cerro chamar com um búzio os outros companheiros de trabalho para a boda do filho; por isso vemos este, pelos Santos, dirigir-se ao mesmo sítio e daí anunciar com um búzio a festa do nascimento da sua pequena Margarida. Costume popular do género de outros que o matrimónio implica: a oferta do almoço aos progenitores pelos recém-casados, no dia a seguir à cerimónia; uma visita a quem se estima para comunicar o acontecimento, como a ida de Manuel Faleiro a casa da velha parteira dos filhos.

À imagem do que sucede com tanto do que até aqui seleccionámos de *Sete Espigas Vazias*, para comprovar o regionalismo neorrealista de Garibaldi de Andrade, em *Suão*, de Antunes da Silva, os nomes de povoações e acidentes geográficos tanto consolidam a verosimilhança do relato, quanto ajudam a situar dentro da vastidão da planície a vila inventada de Sam Jacinto, lugar de quase toda a ação, tal como em textos anteriores. Entende-se ficar o povoado na transição do Baixo para o Alto Alentejo, lá “para as bandas do Degebe” (*Suão*, p. 131), a cerca de oito léguas de “Casevel” (p. 75), mas perto da “serra de Portel” (p. 17), entre as cidades de Beja e Évora, onde, respetivamente, Francisquinho estuda no liceu e Maldirro negoceia. Em sintonia com as povoações, o falar do Alentejo escuta-se nas próteses: “adonde” (p. 83); “arrebenta” (p. 92); “arrecue” (p. 70); “abaixa” (p. 11); “assopro” (p. 158).

As designações adequadas à hierarquia dos agros alentejanos reúnem-se: “feitor” (*Suão*, p. 108); “manajeiros” (p. 36); “pastor de ovelhas” (p. 131); “maiorais” (p. 12); “ajuda” (p. 108); “zagal” (p. 133); “roupeiro” (p. 231); “gleba” (p. 12); “ganhões” (p. 78). Nos campos há ainda quem seja “eguariço” (p. 231) ou “carreiro de herdades” (p. 231). Olímpia é “co-madre” (p. 227) de Crispim e Chico Moiral é “afilhado” (p. 251) do lavrador Osório Puga. Dentro de casa, Anastásia é a “criada da senhora Olímpia” (p. 104). Ao interesse etnográfico que hoje estes dados têm, somam-se

alguns nomes de objetos típicos: “cajado” (p. 39); “alforje” (p. 35); “garruças” (p. 37); “arados, grades, gadanhas, foices” (p. 76); “tarro” (p. 104); e a indumentária da província rural em foco, nos anos 50 do século XX: “safões” (p. 32); “peliça e cajado” (p. 33); “alforge” (p. 35); “botas grossas, cardadas, samarras” (p. 79) e um “capote de gola de raposa” (p. 67).

No panorama geofísico, a semelhança entre os romances prossegue, quando regressamos a *Sete Espigas Vazias*. O suão e o travessio, “o bom vento de noroeste” (*SEV*, p. 43), compõem um clima onde o calor e a falta de chuva geram as preocupações dos agricultores, que só com muita persistência extraem do “barro generoso” (pp. 133-134) proveito suficiente. A terra vermelha que por vezes ostenta “belas searas”, outras pede “pousio” (p. 165), esconde no seu interior galerias e uma riqueza mineral que espregueia à superfície em coloridos “pedaços de mica” (p. 162). Rodeiam estes “tramas e tojeiras” (p. 162), “sobreiros, alecrim e rosmaninho” (p. 45), “piteiras altas” (p. 214), “abróteas de folha longa e margaças de cheiro ruim [...]” (p. 219), já para não falar do cizirão, a ervilhaca, a orelha-de-lebre e o pampinho, ervas que morrem ao avançar das mondadeiras, que trazem, entalada no chapéu ou caída no lenço, “a papoila vaidosa” (p. 223).⁴

À parte estas coincidências, acrescente-se agora o que mais distingue as duas obras. O texto de Garibaldino faculta um contacto muito próximo com a terra, isto é, por via de uma descrição minuciosa e reveladora de um seguro conhecimento prático do autor, contactamos em profundidade com as atividades agropecuárias⁵. Diz-se por exemplo que Maria Faleiro dá “farelos e restos de couve” (*SEV*, p. 179) às galinhas, enquanto o seu homem alimenta a mula com palha, “[...] um punhado ralo de cevada e uma amostra de favas” (p. 181). E chegada a primavera, sabe bem Garibaldino o que um seareiro deve fazer. Ora veja-se: “Era necessário preparar os barros para a próxima sementeira de Outono: fazer o alqueive e o atalho. Eram as mondas. Eram as voltas no campo, olho na seara, olho no céu” (p. 214). Constata-se, assim, que nas lides do campo não ficamos só à superfície, no que é observável. Este grau de informação não se regista em Antunes da Silva, mas o que *Suão* oferece em troca é precioso.

O sentido literal dos componentes da Natureza tem em *Suão* lugar restrito. Às courelas que os seareiros Simplício e Crispim cultivam nunca o autor nos leva em passeio. Na nossa memória, um ou outro torrão agrícola permanece, colhido de passagem pela retina da imaginação. O que guardamos deste Alentejo de Antunes da Silva é o som, a ventania constante, o estrondo das trovoadas. Sobressalto apenas. Apesar de povoado por passarinhos, este campo não convida a refúgios sentimentais, bem pelo contrário.

Quando afeta os seres na sua individualidade, acentua-lhes os tormentos. A partir das características reais dos corpos da Natureza (o bico das aves; o latido dos cães...), Antunes da Silva transforma-os em cenário simbólico da comunidade humana que entre eles habita. Quando se revela a sua ação, também dada com realismo, transitamos de súbito para o plano social. A semelhança e a contiguidade verificadas entre o agir humano e o dos pares da Natureza explicam que o escritor, em época de censura, as tenha aproveitado enquanto reflexo das atitudes típicas dos grupos sociais do Alentejo. De um lado, encontramos azinheiras quietas, pássaros encolhidos, a representarem os que temem verbalizar as injustiças que lhes tocam: assalariados vários e pequenos rendeiros. No extremo oposto, temos o domínio latifundiário das condições de trabalho agrícola, tão extenso e assustador quanto o trovão, economicamente asfixiante como o vento berbere.

Mais ou menos cómodos, os elementos da Natureza assemelham-se nos corpos e no agir. Pessoas confundem-se com bichos: “*Oiça*, encabritou-se o gajo” (*Suão*, p. 20); “Os médicos [...] calavam-se, os besouros” (p. 22); “os seus olhos leoninos” (de Olímpia) (p. 25). As alcunhas “*Pouca Lã*” (p. 60); “*Patalarga*” (p. 108) confirmam-no. Há homens que lembram elementos da geologia: “as faces de barro” (de Simplício, p. 90); “As suas faces, de tão paradas e hirtas, parecem um bloco granítico, contorcidas e hostis” (p. 10). Gente que se funde com a paisagem: “sítio pasmado de solidão” (p. 37); “paisagem morena da planície” (p. 9). E indivíduos que parecem elementos da meteorologia: (Tóino Valentim) “trovejou” (p. 156). Encontram-se também elementos meteorológicos que apresentam comportamentos humanos e animais: “um vento leonardo regouga” (p. 88); “[...] só o vento vinha e dançava e lambia as pessoas como um cão manso” (p. 74); “Só uma pequena névoa estival se debruçava, ligeira e baloiçante, no horizonte.” (p. 31). Seres vegetais mostram ações e atributos humanos ou animais: “Os bacelos que plantara na horta arrepiavam-se de dor no meio da madrugada” (p. 27); “A azinheira põe-se também naquele pasmo sereno [...]” (p. 12); ou o contrário: “— E o velho sentiu-se subitamente desamparado, como uma árvore abatida pelo vendaval” (p. 72). Os nomes próprios “Zé Alinho” (p. 98) e “A avó Marcela” (p. 192) mostram também esta proximidade. Confundidos assim — fenómenos meteorológicos, árvores e bichos — com a comunidade, tornam-se personagens, cujo interesse maior reside no comportamento que faz deles aliados dos poderosos e adversários dos restantes. Como reforço de situações emergentes de um quadro de opressão capitalista (conflitos de Tóino com o Dr. Maldirro; deste com o pastor “*Pouca Lã*”; afogamento de mãe e filhos), a Natureza apoia os ricos, ora pela quietude e pelo silêncio, símbolos do medo popular de represálias, ora no prejuízo das colheitas.

Noutro plano da diegese, as conversas sobre o Plano de Rega Agrícola e entre Crispim e o vendedor de alfaías são reflexões sobre a irrigação e a mecanização agrícolas, parte da problemática e da solução expostas, feitas a partir da enumeração das suas vantagens e prejuízos. Com o repto de promover no público o espírito crítico, a Antunes da Silva não chega, porém, a incorporação em *Suão* de excertos argumentativos deste género. Numa estratégia mais complexa, o *puzzle* de comportamentos, pontos de vista e emoções procura, na reciclagem mental que ensaia, destruir preconceitos (maldade dos poderosos; bondade dos pobres; superioridade de quem estuda) e estereótipos literários (apelos à luta) para que o leitor, com alguma independência de raciocínio, possa ele próprio reformular a realidade. No romance de Antunes da Silva, a tipificação de personagens (o trabalhador pobre; o rico cruel; os pobres diabos; a mal comportada) e ações (o conflito de classes e o triângulo amoroso) ou até a abertura de partes do livro com um enquadramento natural a anteceder a personagem que depois se evidencia, aliam-se a uma linguagem sem estranhezas, feita de provérbios, expressões conhecidas e cantigas, onde os sentidos figurados facilmente se compreendem, e que se adequa muito ao nível cultural e à bolsa das personagens. Atente-se, contudo, que toda esta previsibilidade no discurso antunino só se torna interessante, em termos literários, quando se danifica. Com a decepção a crescer no peito do leitor com o bandoleiro Tóino Valentim, urge na sua mente em alerta reavaliar os dados que a história lhe fornece: primeiro, Tóino vítima do malvado patrão Maldirro; depois, Tóino criminoso desmesurado. As razões que antes o perdoam em certas faltas já não bastam no final. Tóino acaba por deitar fogo aos limites do bom senso geral. Depois de lhe observar o lado negro, distancia-se o público do herói popular e, sublinhe-se, da falsa consciência da realidade, própria de quem ignora parte da mesma. A par de outras personagens, Tóino Valentim ilustra o desejo autoral de formar um leitor crítico e consciente da pluralidade da verdade.

Por isso as relações humanas de *Suão* são muito mais agressivas do que as entretecidas em *Sete Espigas Vazias*, onde uns inexpressivos arrufos de classe não bastam para nos camponeses explorados se atear a vontade de alterar a situação. Enquanto Garibaldino revela a sua proximidade do meio físico e social abordados, limitando-se em *Sete Espigas Vazias* a indicar a irrigação como a solução para os tormentos da planície, Antunes consegue alguma distância do Alentejo, o que lhe permite uma análise de conjunto valiosa e uma proposta inesperada de solução, depois de tantos conflitos.

Se o final feliz e o apelo à luta são aguardados pelo público comum, não o dececiona o escritor que, quase a terminar a narrativa, o surpreende de novo. Antunes da Silva, crente na palavra, encerra *Suão* com uma mensagem contra qualquer género de agressões: a luta que todos os alentejanos têm de travar é em prol do bom entendimento, a que só o diálogo democrático, por enquanto (ao tempo da ação) apenas imaginado, pode conduzir. As espigas desta seara chegarão num abril desejado.

Referências bibliográficas

Ativas

ANDRADE, Garibaldi de (1955). *Sete Espigas Vazias*. Lisboa: Orion.

SILVA, Antunes da (1961). *Suão*. Lisboa: Portugália. 2.^a ed..

Passivas

BOURDON, Albert-Alain (1986). L'Alentejo sous le Regard, de quelques Romanciers Néo-Realistes. In *L'Enseignement et l'Expansion de la Littérature Portugaise en France*. Paris: Fond. C. Gulbenkian/Centre Cult. Portugais.

CARMO, Renato M. (2007). As Desigualdades Sociais nos Campos: o Alentejo entre as Décadas de 30 e 60 do Século XX. In *Análise Social*, vol. XLII (184), 811-835.

COSME, Leonel (2007, junho). Garibaldi de Andrade, “professor de meninos”. In *A Página da Educação*, (168). Consultado a 12/ 11/ 2020 em <https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=168&doc=12418&mid=2>

MARQUES, Maria João P. (2011). *Ensaio da Imaginação com a Paisagem. O Alentejo de Antunes da Silva*. (Dissertação de doutoramento). Évora: Universidade de Évora. Disponível em <http://hdl.handle.net/10174/15723>

Notas

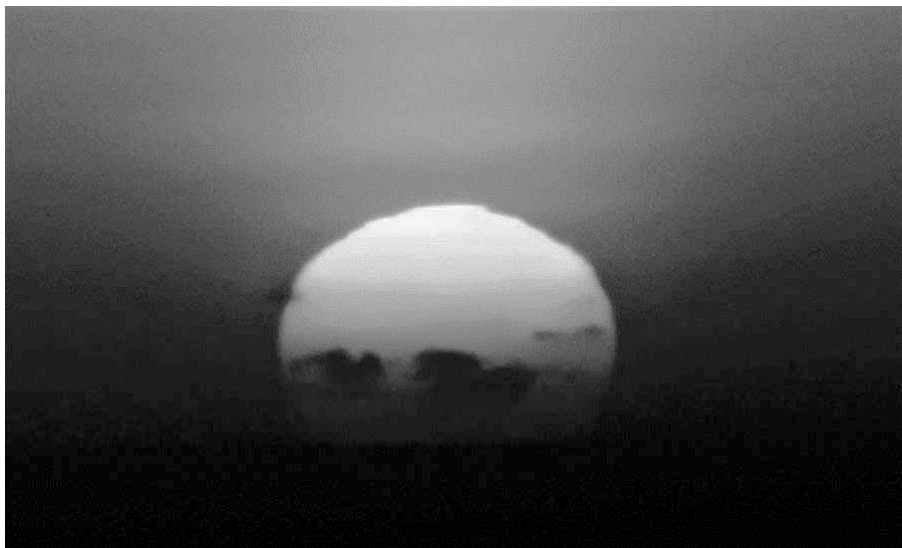
¹ Lemos e citamos a 1.^a edição (1955) de *Sete Espigas Vazias*, de Garibaldi de Andrade. De Antunes da Silva, lemos e citamos a 2.^a edição (1961) de *Suão*. A 1.^a edição é da mesma editora e foi publicada em 1960. Estas edições são iguais, com exceção de uma ou outra palavra. Por questões práticas, referimos *Sete Espigas Vazias* por *SEV* nas citações e nas notas.

² Em “L'Alentejo sous le regard de quelques romanciers néo-réalistes”, Albert-Alain Bourdon diz: “Enfin chez lui (*fala de Garibaldi de Andrade*), comme chez Antunes da Silva, domine une vision nettement passéiste de la réalité. Ce que regrettent les seareiros, ce sont les conditions économiques du passé qui ont fondé leur rôle économique et assuré leur position social. Ce qu'ils redoutent, ce sont les difficultés croissantes nées d'un monde en pleine

mutation, où la technique transforme totalement (précisément à partir des années 50) l'agriculture alentejane. Leur attitude est donc nettement conservatrice, voire réactionnaire. Et souvent le lecteur a l'impression que les romanciers néo-réalistes partagent ce point de vue, assez paradoxal pour des écrivains engagés" (p. 194).

- 3 Palavras em *SEV* cuja redação concorda com a pronúncia local: "boi-o" (p. 18), bebi-o; "ti" (p. 18), tia; "nina" (p. 66), menina; "bordanito" (p. 88); "nha" (p. 93), minha; "trícia" (p. 93), iterícia; "pertechinho" (p. 105); "diabalma" (p. 146); etc. Termos populares: "abalaram" (p. 20); "falazar" (p. 24); "povoléu" (p. 36); "ladridos" (p. 40); "parvajola" (p. 110); "olharadas" (p. 144); etc.
- 4 Independentemente de os romances neorrealistas *Sete Espigas Vazias* e *Suão* focarem a realidade de uma determinada ótica, o que de resto não é estranho mesmo nas publicações da História oficial, as coincidências verificadas entre si na formulação da imagem do Alentejo devem considerar-se de suma importância para validar o quotidiano retratado.
- 5 Em "Garibaldino, professor de meninos" (2007, junho), Leonel Cosme confirma a proximidade da terra do companheiro das Publicações Imbondeiro. Em Angola, aconteceu o seguinte: "*Bizarramente*, o ecologista Garibaldino levava os seus alunos, nas manhãs de sábado, a cuidar da horta e dos animais que alimentavam a cantina escolar, acompanhando o desenvolvimento das plantas, o nascimento dos pintos e dos coelhos e, na matança festiva do porco, comparando as suas vísceras com as do homem... Quando dessa prática chegou uma queixa à Direcção Escolar Distrital, formulada pelos paizinhos que, sendo agricultores, educavam os filhos para funcionários públicos, com direito a gravata e mãos de veludo, respondeu aristotelicamente que semeando hortícolas, plantando fruteiras e observando os bichos domésticos os alunos faziam trabalhos manuais e aprendiam, ao vivo, ciências da natureza".

CAPÍTULO 4



Fotos: Ana Cristina Carvalho



Resumo

Levantado do Chão, de José Saramago: Paisagem, política e literatura

Em 1976, José Saramago instalou-se por dois meses no Lavre, concelho de Montemor-o-Novo, para “documentar o seu projeto de escrever sobre os camponeses sem terra” (badana da contracapa de todas as edições do livro da Porto Editora, a partir de 2015). Quatro anos depois, o autor publicaria *Levantado do Chão* (1980), romance no qual a paisagem alentejana é o espaço onde se estabelece uma relação indissociável entre a paisagem enquanto território natural e enquanto território social (mas também individual) e político. Um livro que poderia ter acabado por não ser mais do que um romance escrito à maneira neorrealista, tornou-se numa das grandes obras de ficção, portuguesas e universais, do século XX. É este fenómeno e as suas dimensões verbais e ideológicas que neste capítulo me proponho investigar.

Palavras-chave: Alentejo. Terra. Território. Natural/Social. Literatura Portuguesa. Aposseamento/Desposseção.

Abstract

Levantado do Chão, by José Saramago: Landscape, politics and literature

In 1976, José Saramago moved to Lavre (in the Montemor-o-Novo municipality of Portugal) for two months, to “document his project of writing about landless peasants” (back cover of all the Porto Editora editions of the book, from 2015 on). Four years later, the author published *Levantado do Chão* (1980), a novel in which the Alentejo landscape is the space where an inseparable relationship is established between the landscape as a natural territory and as a social (but also individual) and political territory. A book that might have been nothing more than another neo-realist novel became one of the great works of fiction of the 20th century, not only in Portugal but in the world. It is this aspect of the book, and its verbal and ideological dimensions, that I will investigate in this chapter.

Keywords: Alentejo. Territory. Land. Natural/Social. Portuguese Literature. Possession/Dispossession.

LEVANTADO DO CHÃO, DE JOSÉ SARAMAGO: PAISAGEM, POLÍTICA E LITERATURA

Carlos NOGUEIRA

Cátedra José Saramago – Universidade de Vigo
carlosnogueira@uvigo.es

“O que há mais na terra”, lê-se no início do romance *Levantado do Chão*, “é paisagem” (Saramago, 2014, p. 9). Nas três páginas e meia que se seguem e que constituem o primeiro de trinta e três capítulos, o narrador-autor apresenta-nos uma digressão sobre a paisagem, a terra, o chão, o humano e o não-humano, a abundância e a privação, a posse e a desposseção material, social e psicológica. É um capítulo programático que tem muito a ver, no tom e na forma, com o estilo solto e comunicativo, ao mesmo tempo metafórico e realista, irónico e satírico, provocador, das crónicas que Saramago publicou em diversos jornais, antes e depois do 25 de Abril. As linhas que imediatamente continuam a máxima inicial encerram a definição mais comum de paisagem (enquanto território natural, mais ou menos extenso, que se apresenta a quem observa): “Por muito que do resto lhe falte, a paisagem sempre sobrou, abundância que só por milagre infatigável se explica, porquanto a paisagem é sem dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda. Será porque constantemente muda: tem épocas no ano em que o chão é verde, outras amarelo, e depois castanho, ou negro.” (p. 9)

O leitor não familiarizado com a escrita e o pensamento de Saramago poderá pensar que vai ler um romance cuja efabulação consiste sobretudo ou exclusivamente na representação emocional, percetiva e artística de espaços naturais; uma representação afetiva, porventura marcada por memórias da infância (e/ou outras) e povoada por elementos da fauna, da flora e da etnografia, mas sem quaisquer ou com escassas conotações ideológicas. A primeira oração da parte que citei, “Por muito que do resto lhe falte [à terra]” (p. 9), e que parece ser um fator de perturbação na leitura que propus, não é suficiente para apoiar a antevisão do livro como romance poli-

tico. Já o que a seguir se diz sobre o chão, “E também vermelho, em lugares, que é cor de barro ou sangue sangrado” (p. 9), pode infletir a percepção dos leitores para a mundividência sociopolítica deste universo romanesco do cânone da literatura universal. Quem ler o romance confirmará esta sua impressão preliminar mais ou menos consciente sobre *Levantado do Chão*, o primeiro grande romance saramaguiano, que se institui a partir de um dos mais recorrentes símbolos da literatura de todos os tempos: a cor vermelha e o sangue.

O capítulo avança pela mão de um escritor que é, verdadeiramente, nesta fase, como acima sugeri, um cronista que nos pinta, para já em traços gerais e em tons impressionistas e expressionistas (até no sentido de estética do grito), pormenores do dia a dia (dos trabalhadores rurais alentejanos, como se virá a saber) e reflete sobre o lugar do ser humano no mundo (“o mundo nunca está contente, se o estará alguma vez, tão certa tem a morte” (Saramago, 2014, p. 9). Só no segundo capítulo, quando começa a acompanhar três personagens (Domingos Mau-Tempo, a sua mulher Sara da Conceição e o filho de ambos, criança de colo, João Mau-Tempo, que será uma das personagens principais do romance), é que este enunciador aparecerá como ficcionista assumido.

A paisagem descrita, comentada e teorizada é já, nesta fase introdutória do livro, tão exterior quanto interior, vista e dada a ver tão objetivamente, em pormenores biofísicos, geográficos, laborais e etnográficos, quanto subjetivamente (enquanto construção da mente e do corpo, do pensamento mais ou menos racional e dos sentidos). Por isso é que acima aludi às estéticas impressionista e expressionista: campos de visão que se diluem nos olhos e na consciência de quem os procura retratar (o escritor) e de quem os tenta reconstituir a partir das palavras (os leitores); e, a pouco e pouco, uma visão (sobre o que se vê e o que se pensa) que é dramática, sombria e trágica. Na parte final do primeiro parágrafo temos mais indícios fortes da importância que o espaço físico haverá de assumir no livro, em conjugação com o povo que trabalha a terra e vive, ou mal sobrevive, nesse vasto território que não é seu: “Não é tal o caso do trigo, que ainda com alguma vida é cortado. Nem do sobreiro, que vivíssimo, embora por sua gravidade o não pareça, se lhe arranca a pele. Aos gritos” (Saramago, 2014, p. 9). Esta paisagem, ou alguns dos seus elementos, assim animizada e animalizada, e humanizada, não é um cenário decorativo destinado a suscitar o ensimesmamento egotista do sujeito que escreve; é uma realidade concreta, extensa, um território propriamente dito, uma paisagem natural e uma paisagem humana e humanizada, cujas geografias (física, humana, ambiental e regional) surgem representadas

ao longo de todo o romance em pormenores de diverso tipo, como é o caso dos inúmeros topónimos, dos nomes de animais e de plantas ou de aspetos do relevo, dos recursos hídricos e do clima:

É uma terra ainda assim grande, se formos comparar, primeiro em corcovas, alguma água de ribeira, que a do céu tanto lhe dá para faltar como para sobejar, e para baixo desmaia-se em terra fita, lisa como a palma de qualquer mão, ainda que muitas destas, por fado de vida, tendam com o tempo a fechar-se, feitas ao cabo da enxada e da foice ou gadanha. A terra. Também como palma de mão coberta de linhas e caminhos, suas estradas reais, mais tarde nacionais, senão só da senhora câmara, e três manifestas são elas aqui porque três é número poético, mágico e de igreja, e todo o mais deste destino está explicado nas linhas de ir e voltar, carris de pés descalço e mal calçado, entre torrões ou mato, entre restolho ou flor brava, entre o muro e o deserto. Tanta paisagem. (p. 10)

Este espaço, este território, é o da grande planície alentejana, espaço omnipresente em todo o romance, continuamente assinalado pelo termo “latifúndio”, que aparece logo na segunda página (e também na terceira e na quarta, ou seja, em todas as páginas do primeiro capítulo, exceto na primeira) e se repetirá dezenas de vezes. “Paisagem”, “terra”, termos presentes também no excerto que acabo de citar, são, no contexto deste romance, sinónimos de latifúndio. Aqui se estabelecem relações humanas, sociais e políticas, aqui se gera uma estrutura de dominação de uns poucos sobre muitos. A paisagem literária de *Levantado do Chão* é, afinal, uma paisagem cujos elementos naturais estão indelevelmente marcados por aspetos políticos, históricos, económicos e culturais de uma região, o Alentejo, mas também do mundo em geral. O leitor era (e é, embora agora menos, como já veremos, no final da citação) advertido para esta contextualização territorial específica no texto da contracapa que acompanhava as edições de *Levantado do Chão* e situava o cenário do romance no Alentejo, clarificava o título e resumia o livro. Escrevi “era” porque, desde pelo menos a 19.^a edição, de dezembro de 2010, *Levantado do Chão* mantém apenas as últimas linhas do texto original da contracapa, a partir de “Do chão sabemos que se levantam as searas e as árvores”. É este o texto integral:

Um escritor é um homem como os outros: sonha. E o meu sonho foi o de poder dizer deste livro, quando o terminasse: “Isto é o Alentejo”. Dos so-

nhos, porém, acordamos todos, e agora eis-me não diante do sonho realizado, mas da concreta e possível forma do sonho. Por isso me limitarei a escrever: “Isto é um livro sobre o Alentejo”. Um livro, um simples romance, gente, conflitos, alguns amores, muitos sacrifícios e grandes fomes, as vitórias e os desastres, a aprendizagem da transformação, e mortes. É portanto um livro que quis aproximar-se da vida, e essa seria a sua mais merecida explicação. Leva como título e nome, para procurar e ser procurado, estas palavras sem nenhuma glória – *Levantado do Chão*. Do chão sabemos que se levantam as searas e as árvores, levantam-se os animais que correm os campos ou voam por cima deles, levantam-se os homens e as suas esperanças. Também do chão pode levantar-se um livro, como uma espiga de trigo ou uma flor brava. Ou uma ave. Ou uma bandeira. Enfim, cá estou outra vez a sonhar. Como os homens a quem me dirijo. (*Levantado do Chão*: contracapa).

Alguma crítica saramaguiana mostrou já a relação que existe entre este texto e a curta declaração que acompanha o romance *Gaibéus* (1939), de Alves Redol: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem” (Redol, 1989, p. 31). Mark Sabine aponta três razões para este ato paródico, que não é satírico, convém dizer, mas de homenagem e de diálogo crítico e construtivo. Em primeiro lugar, Saramago atesta a sua comunhão com o ideário neorrealista e, simultaneamente, ao rejeitar a possibilidade e até o interesse de uma escrita literária documental, não abdica de se demarcar das premissas estéticas do movimento. Em segundo lugar, discreta mas nem por isso menos assertivamente, o autor propõe aos “primeiros” destinatários do romance um comportamento politicamente comprometido, consciência plena da “aprendizagem da transformação”, não apenas a assunção passiva das perdas, das humilhações, dos sacrifícios e das mortes. Estes “homens a quem me dirijo” não são menos os homens e as mulheres de ontem e de hoje que leem o romance e, a partir dele, podem refletir criticamente sobre o passado e o presente (desenvolverei este aspeto já a seguir, quando me ocupar de novo do primeiro capítulo).

Em terceiro lugar, diz-nos Mark Sabine, a paráfrase saramaguiana do breve manifesto de Alves Redol antecipa o trabalho de revisão das técnicas narrativas e estilísticas da literatura neorrealista que José Saramago concretizará neste romance (Sabine, 2016, p. 32). Esta desconstrução começa no primeiro capítulo, que é uma confirmação notável do perfil que o próprio nos dava de si próprio: o de escritor de ideias, como tantas vezes já se

escreveu na bibliografia sobre José Saramago. Ideias sobre a sociedade e o humano, ou sobre o humano e o meio físico e social; ideias, como só por si ilustra bem este primeiro capítulo de *Levantado do Chão*, que o autor nos comunica com o olhar de um geógrafo polígrafo que é também cronista e poeta. Este Saramago, que nestas páginas vejo como cronista, poeta e romancista, pratica uma geografia ampla (da económica à cultural, política, ambiental, ecológica, médica, etc.) e de pormenor, objetiva e comprometida política e eticamente com todo o seu campo de observação e descrição. Todo o primeiro capítulo nos diz que é assim, que aquele que assina o romance, ou o “livro sobre o Alentejo” (contracapa de *Levantado do Chão*, recordo), quer saber e dar a saber e a *ver* que natureza e que ambiente, que paisagem e que território são aqueles, que pessoas são aquelas cujas mãos estão afeitas “ao cabo da enxada e da foice ou gadanha” (Saramago, 2014, p. 10), o que as pessoas fazem e fizeram ali, como se relacionam com os caminhos, a água, os animais, que casas construíram e habitam, e, acima de tudo, quem e como são essas mulheres e esses homens, essas crianças e esses anciãos e essas anciãs, como vivem e como morrem:

De guerra e outras pestes se morreu muito neste e mais lugares da paisagem, e no entanto quanto por aqui se vai vendo são vivos: há quem defenda que só por mistério insondável, mas as razões verdadeiras são as deste chão, deste latifúndio que por corcova de cima e plaine de baixo se alonga, aonde os olhos não chegam. E se deste não é, doutro há de ser, que a diferença só a ambos importa, pacificado o teu e o meu: tudo em tempo devido e conveniente se registou na matriz, confrontações a norte e a sul, a nascente e a poente, como se tal houvesse sido decidido desde o princípio do mundo, quando tudo era paisagem, com alguns bichos e poucos homens de longe em longe, e todos assustados. (p. 10)

Se havia dúvidas quanto às intenções ideológicas (e contraideológicas) de Saramago, o excerto anterior esclarece-as. O pensamento sociopolítico do escritor assume nesta parte uma dimensão mais aberta e talvez inesperada para alguns leitores. É, ironicamente, da posse do território (e da terra para cultivo) que agora trata, sem qualquer problema em passar do registo em grande parte lírico para um outro quase burocrático, de certidão predial; um registo que continua a ser o de um geógrafo interdisciplinar, para voltar ao que sugeri há pouco, mas a quem também não assentaria mal o epíteto de sociólogo (ou de geógrafo do trabalho), atento à evolução das sociedades e pronto a não esconder a sua formação e a sua convicção comunista.

Permito-me imaginar Saramago enquanto sociólogo de formação e de visão marxista a escrever este texto tão desconcertante e estimulante, a cativar quem partilha a mesma ou semelhante mundividência e a provocar os leitores cuja visão do mundo difere da que ele propõe. Os primeiros reveem-se nas ideias e no tom burlesco, castigador, do discurso; os segundos sentem-se desconfortáveis e, com certeza, indignados por se verem retratados em termos que consideram injustos e, como se isso não bastasse, completamente errados. Imagino os primeiros, sobretudo os leitores portugueses contemporâneos do romance (e, em especial, os alentejanos de esquerda e, mais em particular, os trabalhadores rurais que puderam ler ou ouvir partes do romance), a regozijar perante o fim ou a atenuação da sociedade fechada e dividida por ação de um naturalismo biológico (ou natural) e social inquestionável. Explico-me, já a seguir, sem nunca perder de vista as palavras de Saramago.

Todo este primeiro capítulo é alimentado pelo princípio que atravessa a ciência social desde o seu início (desde, pelo menos, a geração do grego Protágoras): no ambiente do ser humano existe o ambiente natural, regido por leis imutáveis, e o ambiente social, caracterizado por leis normativas, convenções (leis morais, por exemplo, que podem divergir de sociedade para sociedade e mudar ao longo do tempo). A tendência para se acreditar que se vive num meio social cujas normas são “naturais” não se circunscreveu aos grupos humanos mais antigos, como é óbvio. Vivia-se e vive-se ainda, mais numas sociedades do que noutras, dentro de tabus, usos e costumes considerados tão inalteráveis como as regularidades que todos podemos verificar na natureza. Dito isto, recupero os conceitos de naturalismo biológico e de naturalismo social a que aludi no final do parágrafo anterior. Saramago resume com uma expressividade e uma agudeza raras milénios de história humana e incontáveis milhares de páginas sobre a natureza do humano e a natureza da sociedade. Transcrevo a partir do excerto que destaquei acima, onde se diz que no início era tudo paisagem, poucos bichos e poucos humanos. Com o passar do tempo (que podemos situar na passagem da sociedade tribal mais arcaica para o tribalismo da classe governante grega de proprietários fundiários), impuseram-se os povoadores e os grandes proprietários:

Por esse tempo, e depois, se resolveu o que o futuro haveria de ser, por que vias retorcidas da mão, este presente agora de terra talhada entre donos do cutelo e consoante o tamanho e o ferro ou gume do cutelo. Por exemplo: senhor rei ou duque, ou duque depois real senhor, bispo ou mestre da ordem, filho direito ou de saborosa bastardia, ou fruto de concubinato, nódoa

assim lavada e honrada, compadre por filha manceba, e também o outro condestável, meio reino contado, e algumas vezes amigos meus esta é a minha terra, tomai-a e povoai-a para meu serviço e vosso prol, guardada de infieis e outras informações. (p. 11)

Naturalismo biológico e naturalismo social, dizia eu: de um lado, os mais fortes, poucos e mais dotados pela “natureza” para o domínio e a posse; do outro, aqueles (muitos, a maioria) que nasceram para trabalhar e não questionar a ordem “natural” e divina. Todo o romance vai glosar esta dicotomia, o curso da desigualdade “natural” entre os que governam e os que possuem e os que vivem na escravatura (ou quase) e na animalidade. Imutável como a Natureza (com maiúscula, propositadamente) é a natureza do dinheiro, que determina, juntamente com a natureza humana (por natureza indefinível), a natureza do social e a divisão entre senhores e servos. Saramago encontra a raiz do mal humano e social na relação entre o ser social e o ser individual, o Estado e a pessoa, o poder político e económico e o indivíduo:

Correram assim dos dias, quatro estações pontuais por ano, que essas estão certas, mesmo variando. A grande paciência do tempo, e outra, não menor, do dinheiro, que, tirante o homem, é a mais constante de todas as medidas, mesmo com as estações variando. De cada vez, sabemos, foi o homem comprado e vendido. Cada século teve o seu dinheiro, cada reino o seu homem para comprar e vender morabitanos, marcos de ouro e prata, reais, dobras, cruzados, réis, e dobrões, e florins de fora. Volátil metal vário, aéreo como o espírito da flor ou o espírito do vinho: o dinheiro sobe, só para subir tem asas, não para descer. (p. 11)

Os dois últimos parágrafos do primeiro capítulo constituem a síntese final e a antecipação do romance. O penúltimo parágrafo recupera a história imparável de crimes e abusos por parte tanto do poder político como do poder religioso, no que tem a ver quer com a propriedade da terra e os modos de transmissão e apoderamento, quer, obviamente, com todas as violações dos direitos mais elementares dos outros que advêm desse monopólio e desses atos. Esta parte sublinha ainda uma ideia que seria subscrita por qualquer historicista de direita (ou radical de esquerda), se não fosse a ironia e o sarcasmo que lhe subjazem: o mundo rege-se por leis intrínsecas, predeterminadas, tem uma direção e um sentido fixos. Os pressupostos deste pensamento são conhecidos e fizeram (têm feito) não poucos estragos ao longo da história: as pessoas e os grupos humanos não são nem nascem iguais em liberdades e em direitos; são, como notei acima,

naturalmente diferentes, mesmo dentro de um mesmo país, e essas diferenças implicam hierarquias e direitos (totalitários) que a dimensão social deve ratificar:

Madre de tetas grossas, para grandes e ávidas bocas, matriz, terra dividida do maior para o grande, ou mais do gosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pai, em glória estejam. Levou séculos para se chegar a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até à consumação dos séculos? (Saramago, 2014, p. 12)

A expressão “crime estreme” (e todo o significado do parágrafo) fez-me evocar estas palavras de Karl Popper, que não hesita em afirmar, no segundo volume do seu *A Sociedade Aberta e os Seus Inimigos* (1945): “Pois a história do poder político não passa da história do crime universal e do assassinio em massa (incluindo, é verdade, algumas tentativas para o suprimir)” (Popper, 2019, p. 321, sublinhados no original). Também não é difícil recordarmo-nos de Walter Benjamin e das suas *Teses sobre a Filosofia da História* (1940), a que voltarei mais abaixo. Para já, e para concluir o meu raciocínio sobre a importância do primeiro capítulo de *Levantado do Chão*, fixo-me no último parágrafo: “E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há de trabalhar, cresci e multiplicaí-vos. Cresci e multiplicaí-me, diz o latifúndio. Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira.” (p. 12)

Concomitantemente ao espaço enquanto território (terreno) natural e território político, adivinha-se neste ponto também a representação e a investigação do corpo próprio humano, o espaço único e intransmissível que é o corpo propriamente dito e a mente (como produto do cérebro e ligada a um corpo) das personagens que olham e trabalham vergadas para o chão; espaço que o latifúndio, entendido como terra e como extensão territorial do corpo de quem a possuía (os ditos senhores), ocupava como se de uma qualquer parte da paisagem e da fauna (animalidade) se tratasse. Os episódios da tortura de João Mau-Tempo e do assassinato de Germano Vidigal e de José Adelino dos Santos ilustram bem a dupla representação do corpo individual neste romance: enquanto corpo ocupado por outros, pelo latifúndio, e espaço singular.

Não há agora a possibilidade de qualquer equívoco de leitura e interpretação: a narrativa vai tratar da vida de gentes esquecidas e marginalizadas, de homens e de mulheres maltratados e ignorados. Temos também

nesta sequência uma condensação do estilo de todo o livro, que oscilará entre o mais lírico (veja-se a pergunta sobre quem é esta gente que povoa o latifúndio alentejano) e o mais irónico-satírico e burlesco (carnavalesco, numa palavra). Isto, obviamente, a par da enunciação narrativa, que Saramago domina neste seu primeiro romance maior como um mestre entre os melhores dos mestres escritores, como o leitor perceberá mal se inicia a narração propriamente dita, no segundo capítulo: “Começoulhes a chover para o fim da tarde, com o sol meio palmo acima dos cabeços baixos, à mão direita, estavam portanto as bruxas a pentear-se, que este é o tempo que escolhem. O homem fez parar o burro, e com o pé, para o aliviar da carga no teso da encosta breve, empurrou uma pedra até à roda da carroça.” (p. 13)

Se não repararmos na última frase com a devida atenção, perderemos muito do sentido profundo do primeiro capítulo: “Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira” (p. 12). Anuncia-se um outro modo de contar relativamente quer ao discurso literário neorrealista, quer (neste caso na linha do Neorrealismo) ao discurso historiográfico canónico. Lido o romance, confirma-se tudo o que ficou implícito ou dito (refiro-me também ao texto da contracapa, sobretudo na sua versão original, completa) no primeiro capítulo.

Detenho-me, em primeiro lugar, nos aspetos em que *Levantado do Chão* me parece ter mais a ver com o movimento neorrealista, prevenido também pelas palavras do próprio escritor, que se referiu a este livro como “o último romance do Neorrealismo, fora já do tempo neorrealista” (Reis, 2015, p. 123). Consagrado a um espaço físico concreto (o Alentejo e, mais especificamente, Monte Lavre, Montemor-o-Novo e lugares próximos ou adjacentes), *Levantado do Chão* oferece-nos uma visão cronológica e sociológica de largo espectro sobre as relações sociais, políticas e económicas do Alentejo ancestral e contemporâneo (até ao 25 de Abril). Representa a força de trabalho e a sua posse por quem detinha a terra e a paisagem (literalmente), ou, dito em linguagem marxista, os meios de produção; expõe e parodia burlescamente, satiricamente, a opressão e a dominação política, social e cultural que a permite. Neste ponto, o romance é e não é *neorrealista*. É-o na ideologia, não o é num dos modos de expressão privilegiados (a sátira e procedimentos discursivos e de espírito afins, como a ironia e o burlesco), que não era possível no tempo histórico do Neorrealismo (por causa da censura, obviamente).

Levantado do Chão é, também e sobretudo, um romance intrinsecamente não-neorrealista. Contar de outra maneira, para parafrasear Saramago, é (à maneira da Nova História de Georges Duby, Jacques Le Goffe

Pierre Nora) privilegiar os sem-voz e usurpados da História, restituir-lhes uma voz que vem a ser tão irredutivelmente “etnografista” quanto distante do registo etnográfico praticado pelos etnógrafos ou por quem empreende com o “outro” (os homens e as mulheres do campo ou da cidade operária), como aconteceu com um escritor como Alves Redol, uma aproximação de tipo etnografista. É bem sabido que Saramago, durante dois meses de convivência *in loco*, reuniu documentos, fez gravações, tomou apontamentos, e que desse material abundante poderia ter nascido sem grandes dificuldades um romance regido pelo modelos neorrealistas. Saramago, todavia, queria escrever um romance distinto, e conseguiu-o ao ser capaz de inventar um outro modo de dizer. É no plano estilístico que o romance mais se diferencia da poética neorrealista. A oralidade saramaguiana é muito diferente da dos romances neorrealistas porque faz parte de um todo polifónico contínuo orquestrado pela sua voz própria. Há que notar bem, para que se entenda que etnografia é a de Saramago, que o autor não regista de forma convencional as especificidades linguísticas (os regionalismos, os populismos, as corruptelas, os erros ou as peculiaridades morfológicas, fonéticas e sintáticas). Para que se perceba o que quero dizer: uma personagem saramaguiana não pronuncia “áuga” ou “Aqueles ‘tão com’á gente” (Redol, 1989, p. 68). Num único segmento cuja extensão varia, José Saramago integra vários pontos de vista, várias focalizações: a sua (de narrador-autor), que é a matriz e transversal a todas as outras, a de uma ou várias personagens (que podem ser de campos opostos: camponeses, latifundiários, polícias, o padre Agamedes) e a coletiva (a comunal rural e também a mais propriamente nacional, e também a literária, da popular à culta).

Este processo enunciativo pressupõe, como o próprio Saramago revelou a Carlos Reis (no livro *Diálogos com José Saramago*, de 1998) e como Vítor Viçoso bem interpretou, “uma peculiar especularidade vocal: contar aos trabalhadores rurais alentejanos as histórias que aqueles lhes haviam contado, aquando da sua estada no Alentejo” (Viçoso, 1999, p. 244). Realismo, verosimilhança, efeito de real, etnografia, literatura com consciência da sua originalidade, por nela haver uma (re)forma que vale por si mesma. Todos estes aspetos se fundem ao longo de todo o livro, como se vê numa passagem como esta, na qual se percebe que Saramago, no registo paratático e musical que ele descobriu neste romance, está a contar o que lhe foi narrado e (re)produz vozes:

Pai merecedor do nome, que faria, mesmo não esquecendo escândalos, que fez Laureano Carranca? Mandou seu filho Joaquim, homem casmurro e de

não boas vontades, mandou-o a Canha buscar a irmã e quantos netos por junto lá houvesse. Não por muito os estimar, todos eles eram filhos do sapateiro bêbedo, amor não lhes tinha, filhos cadilhos, netos impecilhos, sobretudo quando outros há mais favoritos. (p. 42)

Falamos muito por metáforas e imagens que nos chegam e remetem para o mundo natural de onde provimos como espécie animal e onde vivíamos ou vivemos. Nem a vida em cidades sofisticadas assentes em alcatrão e erguidas em cimento, betão, ferro e vidro nos afasta desse imaginário. No mundo rural do Portugal anterior ao 25 de Abril, a natureza estava por todo o lado, na paisagem, nas (in)consciências e na linguagem (no pensamento e na fala), e *Levantado do Chão* não o ignora. Já referi a ligação que se estabelece neste romance entre a paisagem natural e a paisagem humana, social e política. O elo mais imediatamente visível é o da representação como animais, a partir do discurso e das práticas do poder, dos homens e das mulheres que povoam o latifúndio e vendem quase de graça a sua força de trabalho: “Veio a guarda e separou a briga, bateu para um lado só, empurrou à sabrada os do sul, amalhou-os como animais” (p. 40). Para tornar ainda mais explícita esta ligação, saliento, na polifonia bem orquestrada que é este romance, a presença constante de elementos mais concretos da fauna, que são mais do que comparações, metáforas e imagens; são alegorias morais e políticas. As formigas que assistem ao assassinato de Germano Vidigal ou aquelas que se deslocam “ao longo do prédio” (p. 324) por onde passa o padre Agamedes, ou os cães que ele quer saber se estão presos antes de sair para a rua, depois de sair de casa da “senhora dona Clemência” (p. 324), são formigas e cães, mas são também metáforas e imagens do humano. No conjunto, são uma alegoria da vida no latifúndio (e não só) e uma promessa (feita ironicamente pelo autor-narrador) de metamorfose (ou metamorfismo): “as formigas [] levantando como cães as cabeças, e por enquanto caladas, que será de nós se um dia se junta toda esta canzoada” (p. 324).

Também a memória mais propriamente literária atua neste campo da alegorização, no eco vieiriano do latifúndio como “mar interior” (que vem por certo do *Sermão de Santo António aos Peixes* (1682), num dos últimos capítulos. A sugestão vieiriana dos “grandes [que] comem os pequenos” (Vieira, 1997, p. 47), como se lê no início do capítulo IV daquele sermão, acentua-se, ainda mais perto do fim do romance: “[...] mas quantas vezes será preciso dizer que o latifúndio é um mar interior, com as suas barracudas, piranhas, gigantescos polvos” [...] (Saramago, 2014, p. 381). Neste

mar interior do latifúndio, não basta dizer que “os grandes comem os pequenos”; é necessário acrescentar que “não bastam cem pequenos, nem mil, para um só grande” (também Padre António Vieira, no mesmo capítulo, imediatamente abaixo à primeira citação que fiz).

Não há grande literatura sem uma aliança irreduzível entre a forma e o conteúdo. No plano das ideias e da sensibilidade tanto como no do estilo e das formas, este é um romance de perda e de nascimento para a vida, um livro que figura a aprendizagem e a força de um povo *levantado do chão*. Deste processo não são excluídos os mortos, que no último capítulo caminham lado a lado com os vivos sem-terra no périplo pelas herdades, em cuja ocupação pacífica estão também implicados, devido às suas vidas de sofrimento e resistência:

Vai o milhano passando e contando, um milheiro, sem falar nos invisíveis, que é sina a cegueira dos homens vivos não darem a conta certa de quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros que se ergueram do chão, qualquer número servirá, e todos serão pequenos se de longe somarmos, pendurados nos taipais vão os mortos, olham para dentro à procura de quem conheçam, dos mais chegados de corpo e coração, e se não encontram quem buscam juntam-se aos que vêm a pé, meu irmão, minha mãe, minha mulher e meu homem, por isso é tão natural reconhecermos Sara da Conceição, aquela que ali vai, com uma garrafa de vinho e um trapo, e Domingos Mau-Tempo, com o vinco da sua corda no pescoço, e agora passa Joaquim Carranca que morreu sentado à porta de casa, e Tomás Espada de mãos dadas enfim com sua mulher Flor Martinha [...]. (p. 389)

Saramago logrou fixar-se no passado, acordar os mortos e congregar os vencidos (o romance termina nestes termos: “Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal” (p. 390). Conseguiu realizar aquilo que o anjo da História de Walter Benjamin não foi capaz de fazer: “Ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não para de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança a seus pés. Ele quereria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos” (Benjamin, 2019, p. 162). Saramago, como o anjo da História, vê a sucessão imparável de destroços, mas, ao contrário daquele, isso não o impede de querer construir um futuro com menos ruínas.

Dito isto, apresso-me a afirmar, para não haver equívocos no que quero dizer: é tentador, perante um final *otimista* como o de *Levantado do Chão*,

intuir que Saramago, através destes vivos e destes mortos, procura anunciar o que há de vir, o “fim da História” (relembro: expressão de Hegel que sobretudo Marx, primeiro, tornou célebre e que nos nossos dias Francis Fukuyama popularizou em definitivo). Todavia, é um exagero (ou um erro) falarmos em teleologia ou messianismo na escrita e no pensamento do autor de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e *Caim* (2009). Os sentidos explícitos e implícitos da sua obra e das suas ideias são outros e não se compatibilizam com a crença num sujeito coletivo messiânico (nem antes, nem durante, nem depois da escrita de *Levantado do Chão*): o futuro é imprevisível e depende apenas das nossas vontades, não de leis históricas deterministas nem de uma Providência que (segundo muitos) vela pela Humanidade; não há leis unívocas de desenvolvimento histórico que apenas teríamos de acelerar ou atrasar; há a imprevisibilidade dos acontecimentos e dos seres humanos, de que é uma evidência maior a persistência da concepção reacionária da desigualdade natural/social entre as pessoas e as classes sociais, que constitui a grande trave-mestra ideológica cuja desconstrução compete a todos e a cada um de nós, interminavelmente. O penúltimo capítulo de *Levantado do Chão* prova esta tese. O reaparecimento da doutrina conservadora da dicotomia natural/social é prometido, em tom de ameaça, por quem se vê privado dos privilégios históricos classistas e por quem se lhes associa (as forças da ordem):

Más notícias me vêm de meus primos e outros parentes, senhor padre Agamedes, afinal não ouviu Deus as suas orações, cheguei eu a esta idade para assistir a tão grande desgraça, estava-me reservada esta provação, ver a terra de meus avós nas mãos destes ladrões, é o fim do mundo quando se ataca a propriedade, alicerce divino e profano da nossa civilização material e espiritual, Laico quer vossa excelência dizer, é mais rigoroso do que profano, perdoe vossa excelência se a emendei, Seja então profano, a profanar andam eles, vai ver como ainda acontece o mesmo que em Santiago do Escoural, crime que um dia terão de pagar. [...] Parece impossível, a guarda a assistir a estes acontecimentos apocalípticos, a deixar invadir as propriedades que é seu dever defender para mim, e não mexe um dedo, não dá um tiro, um pontapé, um soco, uma coronhada, não açula um cão aos fundilhos desses vadios [...]. Tem toda a razão, senhor Lamberto, mas a guarda de que sou cabo está com as mãos atadas, sem ordens que podemos nós fazer, fomos habituados às ordens e agora não vêm daquelas a que estávamos habituados [...], talvez um dia até me promovam a sargento por distinção, e então pagá-las-ão todas juntas e com juros, juro a vossa excelência. (pp. 384-385)

Só uma interpretação muito livre é que pode ver no desfecho *apoteótico* que Saramago escolheu para *Levantado do Chão* uma idealização ingénua do povo trabalhador. Este aparece como ator capaz de concretizar o seu desejo político e ético, que é também o desejo do escritor. A emancipação popular não é apenas uma possibilidade remota; é uma probabilidade (sem messianismos, insisto) evidenciada antes e depois da Revolução de Abril, com a resistência, a ocupação e a constituição de cooperativas. *Levantado do Chão* é um romance que se apoia na lição da História de Portugal (e também na grande História geral, no que se relaciona com a questões da propriedade e do poder pelo poder), tanto a canónica como a marginal, mas a ultrapassa e se projeta num futuro sempre indeterminado e inconcluso; um romance tão político e etnografista quanto radicalmente literário; uma obra da literatura universal que é um legado de liberdade e de esperança deixado por Saramago, pessimista confesso, a todos e a cada um de nós, mulheres e homens de hoje e de amanhã.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- POPPER, Karl (2019). *A Sociedade Aberta e os Seus Inimigos: Hegel e Marx*. 2.º vol. Prefácio de João Carlos Espada. Lisboa: Edições 70.
- REDOL, Alves (1989). *Gaibéus*. 17.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- REIS, Carlos ([1998] 2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora.
- SABINE, Mark (2016). *José Saramago: History, Utopia, and the Necessity of Error*. Cambridge: Legenda.
- SARAMAGO, José (2014). *Levantado do Chão*. Porto: Porto Editora.
- VIÇOSO, Vítor (1999). *Levantado do Chão e o romance neorrealista, Colóquio/Letras, 151-152*, 239-248.
- VIEIRA, Padre António (1997). *Sermão de Santo António aos Peixes*. Desenhos de José Rodrigues. Prefácio de Luís Adriano Carlos. Grafismo de Armando Alves. Porto: Campo das Letras.

CAPÍTULO 5



Foto:
Paulo Vília



Foto: Ana Cristina Carvalho

Resumo

Retrato(s) do Alentejo: Figuração paisagística em *Fantasia para Dois Coronéis* e *Uma Piscina*, de Mário de Carvalho

Fantasia Para Dois Coronéis e *Uma Piscina* ancora no espaço geográfico correspondente ao Baixo Alentejo, onde o coronel Bernardes manda construir uma piscina, sob a observação atenta do melro e o olhar angustiado do mocho. Este “cronovalema” remete para a fauna e a flora locais e para alguns ambientes rurais. À inclusão da narrativa diegética numa paisagem idílica subjaz, antiteticamente, uma crítica acerba ao comportamento dos portugueses. E, neste sentido, será fundamental invocar a construção da piscina e as repercussões que tal estrutura desencadeará na natureza. A incursão de Emanuel Elói num devaneio mental que o leva a viajar no tempo e no espaço até Tebas, cidade-arquétipo da civilização ocidental, serve para demonstrar uma ideia frequentemente reiterada nas obras de Mário de Carvalho: a de que, enquanto país, recebemos o legado de todas as culturas e povos que por aqui passaram.

Palavras-chave: Baixo Alentejo. Bucolismo. Paisagem. Literatura portuguesa. Tebas. Viagem tempo-espaço.

Abstract

Portrait(s) of Alentejo: Landscape figuration in *Fantasia para Dois Coronéis* e *Uma Piscina*, by Mário de Carvalho

Fantasia Para Dois Coronéis e *Uma Piscina* anchors in the geographical space corresponding to Baixo Alentejo, where Colonel Bernardes has built a swimming-pool, under the observation of the blackbird and the owl's distressed look. This “cronovalema” work refers to the local fauna and flora and to some rural environments. The inclusion of the diegetic narrative in a bucolic landscape underlies, antithetically, a sharp criticism of the alienated behaviour of the Portuguese people. In this sense, it will be essential to invoke the construction of the swimming-pool and therepercussions that such a structure will unleash on nature. Besides, the incursion of Emanuel Elói in a mental reverie that takes him to travel in time and space to Thebes, the archetype city of western civilization, is used to demonstrate an idea often reiterated in the works of Mário de Carvalho: that, as a country, we receive the legacy of all cultures and folks that have passed through here.

Keywords: Baixo Alentejo. Bucolism. Landscape. Portuguese literature. Thebes. Time-space travelling.

RETRATO(S) DO ALENTEJO: FIGURAÇÃO PAISAGÍSTICA EM *FANTASIA PARA DOIS CORONÉIS E UMA PISCINA*, DE MÁRIO DE CARVALHO

Natália CONSTÂNCIO

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Fac. de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa
nconstancio@fcsh.unl.pt

1. Introdução

Vários testemunhos, como o de Jean Paul Metzger (2001: 2), filiam a primeira referência a uma possível conceção ideológica de “paisagem” na *Bíblia*, no *Livro dos Salmos*. Metzger demonstra que, naquele contexto descritivo, o termo se aplicaria à noção do conjunto que envolve a visualização de Jerusalém, com os respetivos templos, castelos e palacetes do Rei Salomão. Todavia, as primeiras alusões ao vocábulo propriamente dito – *paisagem* – remontam ao século XVI. Robert Estienne utiliza a palavra “*paesaggio*” em 1549 e Tiziano em 1552, sendo que o primeiro define o conceito como a “representação pictórica de uma vista, normalmente como fundo de um quadro”, sublinhando, deste modo, uma perceção sensorial externa, captada pela visão, aliada a um sentido estético (Buescu in Reis *et al*, 2010: 193). Leonardo Da Vinci advoga a importância da perspetiva linear (geométrica) na criação do artista que pinta paisagens (Cosgrove, 1985: 52). Na contemporaneidade, Denis Cosgrove (1985) chamou a atenção para a importância da paisagem enquanto construção cultural e para a perceção individual do espaço, a partir do sujeito que a observa.

Essencialmente a partir do Romantismo, a literatura tende a espelhar não apenas a figuração do visto, mas a do sentido, face ao todo observado e, nesse ângulo, enquadra-se a associação do termo à apreensão da natureza como experiência direta. Muitos textos literários fazem realçar o caráter subjetivo inerente à descrição da paisagem, indo ao encontro de estados de alma que a contemplam e refletem. Convém frisar que, no que à descrição de uma paisagem (literária) concerne, esta não traduz *ipso facto* uma paisagem real, aquela que *está nos lugares* e que se capta pela luz objetiva de uma câmara fotográfica. O autor efetua uma construção paisagística verossímil, criando nos leitores a ilusão de referencialidade e de identificação

territorial. Mas o espaço, coordenada geográfica configurada *no e pelo* texto literário, revela-se indissociável da arte das palavras que o instituem: “What literature is spatial, then? The answer is clear: all of it.” (2018: 41), sustenta Elizabeth Jones. Nesse *mundo-de-faz-de-conta*, a imaginação do leitor complementa a (re)criação idealizada pela capacidade inventiva do escritor (Reuschel e Hurn 2011: 294).

Qualquer texto literário, porque poliédrico na essência, pode analisar-se sob múltiplas e complexas perspectivas. No presente ensaio, abordaremos a questão da paisagem no “cronovema” (classificação do autor) *Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina* (2003) e tentaremos descortinar em que medida a mudança dos coronéis de Lisboa para um monte restaurado do Baixo Alentejo, onde se estabelecem, desencadeará uma efetiva alteração na paisagem física rural. É importante sublinhar que a paisagem para que se remete nesta obra não figura unicamente como cenário ou pano de fundo onde decorrem os acontecimentos. Revela-se, antes, como elemento integrante das relações sociais, expressando atitudes e comportamentos humanos que a condicionam, ou que são por ela condicionados (cf. Queiroz e Alves 2012: 7). E, neste sentido, será fundamental articular-se a conceção bucólica da paisagem experienciada (essencialmente) pelos habitantes mais indefesos da zona – os animais – *depois* da construção da piscina e que repercussões desencadeará tal estrutura nos seus habitats naturais.

No amplo espaço coberto pela geografia (literária) alentejana que domina a obra em análise, procuraremos focalizar de que modo se diferencia a paisagem física rural da citadina, de onde são oriundos os coronéis. Partindo da temática da viagem, que Emanuel Elói realiza numa deambulação imaginativa, cruzando tempo e espaço, ao volante do seu *Renault 4*, pretendemos, ainda, equacionar a relevância de tal incursão no seio da tessitura narrativa e que metáfora(s) lhe subjaz(em).

2. Prolegómenos a uma configuração paisagística

2.1. O *topos* campo versus cidade

Invocando a noção aristotélica de que um enunciado poético é verosímil, não verdadeiro, facilmente percebemos que, ao contrário do discurso referencial, o universo apresentado numa obra literária não se funda numa correspondência exata com o real, mas na sua modelização pela palavra. Refletindo sobre a natureza polissémica do vocábulo “imagem”, Jean-Marie Grassin sublinha a construção que lhe é imanente: “[L]’image poétique [...] [est]

l'évocation d'une réalité perçue, une réalité reconstituée mentalement" (In Escarpit, s.d.). A linguagem constitui a fronteira – ou uma das fronteiras – que se estabelece entre o mundo interior do *eu* e o mundo exterior, configurando-se como uma espécie de janela que tamisa essa relação externa em que o mundo e a paisagem são (a)percebidos quer pelo autor, quer pelo leitor, passando também pelo crivo do narrador ou das próprias personagens.

Michel Collot sustenta que a geografia literária exhibe uma paisagem construída a partir de um ponto de vista, revelando-se um espaço “irreduzivelmente subjetivo” e imaginário (2013: 51). Acrescenta, ainda, que o lugar se torna paisagem *in visu*. A própria tessitura narrativa o sanciona, ao *mostrar* que a relação com o lugar envolve a organização de um espaço perceptivo. O sujeito apreende o espaço a partir do olhar, que incide sobre um *todo*, constituído por um conjunto de elementos distintos, frisando notações de luz e de perspectiva em *Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina*. Nos casarões arruinados que os Lencastre pretendiam restaurar, o coronel, “meio extasiado”, admirava o amplo espaço, “sereno e patriarcal, com uma agradável distribuição dos claros e escuros, e uns recantos algo misteriosos” (p. 140).

A paisagem física em que se enquadra a narrativa corresponde ao Baixo Alentejo, para onde rumam os dois militares, já reformados – símbolo de uma burguesia endinheirada – que, por motivos distintos, se mostram desencantados com a vida. Alguns topónimos aludidos na obra referenciam, sobretudo, lugares com ancoragem no universo empírico, como Alvito, Beja, Estremoz, Marvão, Moura, Portel, Viana do Alentejo, Vila de Reguengos, Vila Nova de São Bento, Serpa ou Pias. Mas apresenta-se, igualmente, uma toponímia fictícia, como Grudemil ou a aldeia de São Jorge do Alardo. Existem outras referências geográficas – (re)criadas – a pequenas terreolas ou povoados, a montes, a charnecas, a tortuosos caminhos, a ruelas típicas do Alentejo, onde os cães se passeiam, com “ladrados e rosnidos” (p. 45).

A troca de grandes compensações, o coronel Bernardes e a esposa negociam a saída dos caseiros do monte, para ali restaurarem a casa que Maria das Dores possuía. Em Lisboa, viviam num condomínio fechado, cuja descrição remete para um quadro urbano por excelência, apetrechado com novas tecnologias: “[C]om câmaras de vigilância e fechaduras digitais” (p. 31). Tal como sublinha Michel Collot, a paisagem, porque ligada a um ponto de vista, confere ao mundo um sentido que se traduz no resultado de uma experiência particular e sensorial. Nos primeiros dias em que se viu no Alentejo, longe da “melíflua” mas “falsa” gente, o citado coronel começou por “entoar loas a tudo o que descortinava ao redor, o humilde alecrim, a melancolia dos

rebanhos, a vida simples e filósofa dos pastores” (p. 32). Com ironia, o narrador declara que os encômios duraram apenas três dias.

Na sua obra *Psychosociologie de L'Espace* (1998), Abraham Moles e Elisabeth Rohmer demonstram que a figuração do espaço na literatura constitui um pretexto para se falar sobre o mundo, mostrando-o sob a perspectiva de um *eu* que o questiona ou idealiza na obra em análise, esse *eu* manifesta-se através da focalização do narrador. Por oposição à calmaria da “rústica simplicidade” do Alentejo, com “brancuras estreitas de muros” (p. 18), Lisboa apresenta-se como uma cidade frenética e violentada. Nelson, o filho do coronel Lencastre, vandaliza muros, candeeiros da cidade e portas de prédios, ali imprimindo a sua marca, não cobrindo-os com *graffiti* – pois esses fazem o “jeito ao burguês”, porque harmoniosos e coloridos, de gente armada “ao artístico” – mas usando inscrições pouco construtivas (os *tags*), basicamente para “emporqueirar e dar sobressaltos”, tudo pela “volúpia do perigo” (p. 74). A temática do *locus amoenus* e da existência revigorante que a natureza propicia remonta a Teócrito de Siracusa que, nos seus *Idílios*, exalta a paisagem e a vivência campestres, em detrimento da *polis*, conceção também inerente (mas não exclusiva) às *Bucólicas*, de Virgílio, ou aos filósofos estoicos, que repudiavam o artificialismo associado à civilização¹. Na senda do *topos* enunciado, Mário de Carvalho introduz estes coronéis num ambiente isolado, alternativo, para quem pode furtar-se à vida agitada da capital portuguesa, na esteira literária do poeta Horácio – invoquemos, de modo parentético, a fábula do rato da cidade e do rato do campo...

As descrições remetem, essencialmente, para as sensações visual e auditiva: no Alentejo, a aurora é anunciada por um “sonoro concerto de galos” (p. 33) e ali existem oliveiras, sobreiros, pinheiros altos e muitas outras árvores que configuram a moldura paisagística. Junto à casa do coronel Bernardes, crescem “ervas tenras”, que o borrego de um pastor há de tasquinhar. E, nesse extenso espaço natural que constitui os montes, os animais vivem em liberdade e sossego: passeiam-se os cães; apascentam-se ovelhas e cabritos; vislumbra-se saltarecos, osgas, lebres, perdizes, patos-bravos, codornizes, rãs, e esvoaçam abelhas, libélulas, papa-moscas, andorinhas, pombos-correio, abelharucos, toutinegras, pardais, melros, abetardas, melharucos, águias...

A representação do quotidiano rural(izante) na obra em análise surge, *pari passu*, sob os mais diversos ângulos. A título exemplificativo, citamos a boa adaptação da esposa do coronel Lencastre ao campo, atenta “a especiosos trabalhos hortícolas, ao relento” (p. 146). No que ao ambiente social concerne, também se alude ao acampamento dos ciganos, que o narrador diz

conferir um ar bucólico à paisagem, muito embora a sua presença inquietasse Maria José. Na procura de uma figuração verosímil, não se olvida, nesta obra, as festas das aldeias, habitualmente realizadas no tempo estival, invocando-se as confusões que delas derivam, os enfeites das ruas, o fogo-de-artifício que se desfaz em “estrelinhas-cadentes”, a ostentação das “farpelas domingueiras de marca” (p. 44), a música que atroa pelo espaço, ou o cheiro a febras que tudo inunda, como sucede na (fictícia) vila de Grudemil. O contraste entre as festas e bailes das grandes cidades opõe-se à simplicidade dos organizados nas aldeias alentejanas: quando jovem, Maria das Dores dançara a valsa a preceito com o então major Bernardes, ao som de *Alegres Bosques de Viena*, numa “brancura de cetins e tafetás” (p. 29), no baile de Debutantes realizado no Casino do Estoril.

Exibindo um formato retangular que evoca a configuração geográfica de Portugal continental, a piscina surge como pano de fundo das grandes conversas tidas entre o coronel Bernardes e o coronel Lencastre. Nas tardes cálidas, os amigos cavaqueiam no alpendre, junto à água, enquanto leem o jornal e bebem uísque. Metaforicamente, este cenário conglomerava dois mundos, ou duas paisagens, outrora inconciliáveis, mas agora relativamente próximas – o Alentejo recôndito e a “civilização” que os coronéis personificam. A perspetivação do espaço, apreendida por quem o experiencia, também enreda o *eu* numa teia que o liga aos objetos e às pessoas que o rodeiam, como fazem notar Abraham Moles e Elisabeth Rohmer (1998). Enquanto indivíduos cultos e com algum poder, os militares destacar-se-ão da gente simples e campónia, acabando por tornar-se figuras respeitadas e tutelares da aldeia. Recebem visitas e são presenteados com dádivas, fazendo jus à afabilidade dos campestinos alentejanos: “[A]ceitavam cumprimentos, quando aparecia alguém de fora, ou um dos velhos do lugar vinha oferecer hortelã, um melão, uma cabaça, ou um chibo.” (p. 145).

A brutalidade e os maus-tratos perpetrados contra os animais e o desrespeito para com o ambiente evidenciam-se, de forma análoga à dos intrusos, nas gentes da terra. Quando um pastor, com o intuito de extorquir dinheiro ao coronel Bernardes, o ludibria, dizendo-lhe que a sua ovelha fora ferida por uma bala perdida no monte, a determinada altura esta recusa-se a andar. Irritado, já com o cheque nas mãos, o homem enrola o cinto na coleira do chocalho, começa a arrastar o animal e dá-lhe um pontapé no flanco. Desta feita, a balir e a coxear, a ovelha larga a correr, “desajeitadamente”. Um outro episódio atesta o gesto poluidor e socialmente banalizado de uma das personagens, Sandra, que “cuspiu para fora a pastilha” (p. 47) enquanto conduzia o *Smart*.

A expressão que, na obra, remete para as estruturas habitacionais da região, descreve-as como “baixinhas, sob o tremelicar comprido de telha moura” (p. 18), com “janelame mínimo, para dar recato avonde e frescura” (p. 19). Aquando das negociações para aquisição da moradia pelo coronel Lencastre, Maria José, a esposa, imagina-se a ornamentá-la com elementos típicos da zona: “louças, barros, bonecos de Estremoz, bancos de ordenha, cocharros e tarros de cortiça, tapetes de Arraiolos, quadros de caça” (p. 141). Já a residência dos Maciel Bernardes, restaurada por um “arquitecto carote”, constitui o paradigma do hibridismo que conglera a traça arquitetónica local e o conforto importado da grande cidade. A casa mantém as portas “características, degraus entre as divisões”, “tijoleira da região e duas vastas lareiras” (p. 32). Pelas condições climáticas extremadas que se fazem sentir naquele lugar, o coronel mandou instalar recuperadores de calor nos quartos. Os melhoramentos efetuados exigiram muito dinheiro “para disfarçar os cómodos modernos com a aparência artesanal” (p. 32). Inatingíveis aos rústicos locais, essas modificações evidenciam a *décalage* económica – e social – que opõe uns e outros. A Sociedade Grudemilense Republicana foi instalada num edifício oitocentista, cujo letreiro exhibe letras da época, “bem desenhadas” e “esmaecidas” (p. 45).

A gastronomia é, igualmente, a florada na narrativa diegética, pela menção às iguarias típicas da zona em que se enquadra a ação. Certo dia, o coronel Lencastre rumou a Portel, onde existia um restaurante, chamado *Pintassilgo*, que servia sopas alentejanas, substanciais, “temperadas a especiarias, numa harmonia polífona”: “sopa de cardos”, “sopa da panela”, “sopa de cação” (p. 76). Uma noite, tia Felismina confeccionou sopa de tomate e entrecosto com migas. Mais uma vez, através do mecanismo da ironia, o narrador explicita que a ementa era, de facto, adequada à região, mas não “à resposta fisiológica dos comensais”, pois já não tinham idade “para digestões nocturnas trabalhosas.” (p. 133). A culinária de influência estrangeira figura, também, no menu alentejano, revelando a aculturação de hábitos alimentares alheios. Em Beja, os xadrezistas, “de dentuça assanhada”, devoram “um pobre tubarão com coentros.” (p. 212). Referencia-se, analogamente, a existência de leitarias e de restaurantes construídos à beira da estrada, onde, em companhia de Desidério, Emanuel janta um bitoque regado com molho, que embebe em pão.

2.2. Repercussões paisagísticas e ambientais resultantes da construção da piscina

Uma ocasião em que acarreta lenha para dentro de casa, o coronel Bernardes dá um mau jeito nas costas. Por outras razões, que não do foro ambiental, lhe sugere a esposa a frequência de uma piscina pública, em Serpa, Moura, ou em Pias. Evocando os senhores da Roma Imperial, cujas *villae* eram construídas com balneários privativos, o coronel decide-se pela construção de uma piscina no seu monte restaurado, “alumiada e amornada pelo valente sol alentejano, e no grande silêncio, mal aflorado por um leve remexer das águas” (p. 64).

De acordo com os preceitos caucionados por Fernando González Bernáldez (1981), a ecologia da paisagem adverte-nos para o facto de a paisagem não constituir um feito estático, porque sujeita a mudanças, sejam de carácter lento, sejam de carácter mais rápido, ou devido tanto a fatores naturais como à intervenção humana. E assim se destaca, naquele cenário, a piscina, um verdadeiro atentado paisagístico: “[T]ratada a poder de fluidos caros e especiosos” (p. 19), destoando “azulínea” e “modernança”, numa paisagem onde se extrai a cortiça, naturalmente de “prados e chaparraís, embalados por badalos espaçados de rebanhos” (p. 19). Não obstante desfear a paisagem, a sua construção provocou distúrbios nos ecossistemas, o que leva os próprios bichos, personificados, a lamentar-se. O mocho acusa os humanos pela escassez de alimento, alegando que a piscina consome “toneladas de lagartixas, arganazes, rãs e escaravelhos”, roubados “ao seu sustento para se irem engolfar naquelas águas envenenadas” (p. 143). Enquanto caminhava, con- versando com Maria das Dores, Maria José apreciara “a paisagem que dali se abrangia, melhor talvez que a dos Bernardes, com mais rio à vista, e mais encanto de frondes.” (p. 140). No íntimo, considerava que “a piscina dos Bernardes dava um toque de modernidade, discreta e resguardada” (p. 141), àquele contexto (quase) idílico.

A poluição sonora, ensurdecadora, também provoca danos naquele ambiente, outrora silencioso. Desde que o coronel Bernardes se instalara no monte, tinha por costume treinar o tiro ao alvo em latas de cerveja, de manhã, fazendo ecoar as rajadas de metralhadora e o “estrondeio” das latas, com efeitos sonoros consabidos, “mencionados nos manuais de instrução militar” (p. 38). Perturbado no sono, o mocho queixa-se ao melro do barulho perpetrado pelos humanos. Este retorque-lhe que se mude, mas o mocho não quer. O melro conta-lhe a história trágica da coruja do Monte dos Matamouros e das suas crias: os filhos do rendeiro fuzilaram-nas, “mandaram-nas empalhar e venderam-nas clandestinamente a um advogado de

Lisboa que as exhibe como troféus de caça” (pp. 191-192). Ironicamente, o narrador declara que se trata de um ato ilegal, mas exhibi-las nesse contexto “dá mais sainete”. Sob a égide da personificação, critica-se a conduta dos humanos, indiferentes à preservação das espécies da fauna, ainda que consignadas em textos legais.

Não obstante a avassaladora falta de civismo dominante no país que esta obra apresenta e metaforicamente representa, a invocação à Musa permite ao narrador sair em defesa dos militares. Muito embora o coronel Bernardes pratique tiro-ao-alvo e tenha cometido aquele agravo na paisagem, regra geral, os companheiros de “entretenga dialogal” procuram respeitar a natureza – testemunho relativamente enaltecido que, de forma antitética, serve de pretexto para se proceder a críticas gravíssimas ao comportamento que os seus concidadãos manifestam:

[É] justo arguir que eles não guardam arames entre as ramagens das árvores, não deixam sacos de adubo ao vento, não abandonam velhas máquinas e engrenagens na charneca, não largam entulhos nas carreteiras, não matam abetardas e outras aves protegidas, não envenenam faunas predadoras, não cortam chaparros para lenha [...]. (p. 20)

3. A figuração do território e da paisagem como metáfora do Tempo e da História

Pela menção à durabilidade das árvores, o monte onde se instala o coronel Bernardes evoca, diacronicamente, a passagem do tempo. A associação da piscina à temporalidade, enquadrada na paisagem que nesta pintura irrompe, corresponde à História dos humanos. Emergindo como presentificação de um passado muito longínquo, incorpora a atualidade e, de certo modo, o futuro: “[I]ncrustada na duríssima permanência das coisas, onde só mandam altos castelos, menires e cromeleques” (p. 19), a piscina dos Bernardes conferia o tal “toque de modernidade” (p. 141) ao ambiente. Conforme esclarece Doreen Massey, “[a]s an absolute dimension, space does not exist: space and time are ‘inextricably interwoven’ (1998: 261).” Ao animizar-se a velha oliveira (secular) que alberga o mocho e o melro, o narrador evoca tempos idos, como o Império Romano e as Lutas Liberais, declarando que a árvore “havia assistido, ainda juvenil e débil, à passagem duma coorte de Décimo Júnio Bruto por ali perdida e sofrera na sua dilatada existência” (p. 38) muitas contingências, como a utilização dos seus

“possantes ramos” para forca “de doze liberais capturados por um bando de frades assassinos a mando do Senhor Rei D. Miguel.” (p. 39).

O lugar onde se constrói a piscina esconde tesouros, o que, no universo “crononovelesco”, faz associar aquele espaço a civilizações antigas. Desidério, o homem que manobra a escavadora, Eleutério, o homem da pá, e a empregada dos Bernardes, tia Felismina, anseiam por encontrar moedas, para dividir pelos três, quiçá por ali enterradas pelos mouros. No trabalho frenético de devassa da máquina, Desidério revela absoluta falta de respeito pelo património cultural; coadjuvado por Eleutério, numa fúria “selvagem e arrebatada”, destrói várias ânforas e um mosaico incompleto, provavelmente do alto Império Romano, em que figurava um tigre puxando um carro.

Não será despidiando nem anódino referir que, enquanto metáfora da temporalidade, a cidade de Tebas surge reiteradamente nos livros de Mário de Carvalho, como um *leitmotiv* incontornável. O romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* equaciona relações de isotopia temática ou metafórica entre as várias obras do autor, que o próprio sanciona, em inúmeras entrevistas (Constâncio, 2017). O espaço territorial correspondente a Tebas, porto-arquetípico, cidade aliada ao sonho, contém em si a memória de diversos tempos. Tal como a alusão às civilizações remotas supra-mencionadas, alcançar Tebas corresponderia a uma experiência individual de travessia pelo Tempo e pela História, em que cada um de nós se veria a si próprio num caleidoscópio de imagens concernentes ao(s) passado(s) que foram e que coexistem com e na atualidade. Maria de Fátima Silva relembra que ver Tebas equivaleria ao ato de perceber o mundo e a humanidade (2010: 306). Na obra aqui em análise, essa “pátria” longínqua remete para a conceptualização figurativa de um espaço gerado pela imaginação e a emotividade da personagem Emanuel Elói – nome (ironicamente) com ressonâncias bíblicas.

De forma anacrónica, a vila de Alvito serve de cenário à aparição de um *deus ex machina*. Parodiando a figura de Ulisses, a quem Atena se revela, no regresso das mil aventuras, Emanuel passa pelo outrora castelo, hoje pousada, onde discerne a favorita de Zeus, que também o protegerá, apresentando-se-lhe luminosa, com a coruja ao ombro. Os devaneios do jovem tendem a dominar a realidade, pelo que idealiza um itinerário que poderia ter narrado a Angelina, numa espécie de *história* entrelaçada com memórias da *História*. A personagem recorda uma ocasião em que meteu o carro nas águas do Sado, perto de Alvalade, “onde lhe chamam Ribeira”, e fora seguindo, “rio abaixo, e país acima, porque esse rio [...], tal como o Nilo e os satélites de Marte, anda ao contrário.” (p. 120).

Michel Collot alega que a “experiência da paisagem” também se evidencia pelo trabalho da imaginação ou pelo impulso do movimento: percorre-se a paisagem fisicamente, a pé, num veículo, ou através do sonho, porque “sonhar é vagabundear” (2013: 52). Num registo que se situa entre o pendor fantasioso e o domínio do onírico, ao invés de sulcar as águas marítimas a bordo de uma insigne nau, como os navegadores portugueses capitaneados por Vasco da Gama, Jasão e os argonautas, ou o citado rei de Ítaca, Emanuel relata que atravessou as coordenadas do tempo e do espaço, ao volante do *Renault 4*, gerando uma (ilusória) impressão de mobilidade espacial no leitor. Assim inaugurou a (sua) gesta, em direção a Tebas: o veículo flutuou, “por canaviais e mouchões, sob montes e pontes” e, qual marinheiro-herói, foi saudado das margens por “tratoristas e pescadores” (p. 120). Nessa demanda, numa viagem aprazível, dominada pelas sensações visual e auditiva que emanam da observação paisagística, Emanuel depara-se com “os cais de Alcácer”, “várzeas a estender de vista”, “castelos” e “feitorias fenícias” (p. 120). Sanciona-se, destarte, a presença de povos remotos entre nós, tal como mencionámos na alínea precedente.

Enquanto elemento simbólico, a água evoca diversas camadas temporais e mescla espaços geográficos antigos e contemporâneos, emergindo na narrativa diegética através da capacidade imaginativa da personagem. Os seus olhos vislumbram, a determinada altura, um lugar pantanoso, de águas “verdes”, “limosas” e “compactas”, de ares “mais espessos”, pelo que o motor do *Renault 4* entra a funcionar “muito baixinho, num sussurro”, pois ingressou “no mar das estátuas.” Uma música leve inundou o espaço e Emanuel contemplou um esquife negro, que deslizava por entre as figuras, dirigido por marinheiros trajados com uma indumentária a rigor. A percepção do tempo surge, neste contexto, associada à experiência cronológica, mas, sobretudo, aliada à vivência intuitiva ou subjetiva da temporalidade, a *durée* de que fala Henri Bergson (2014). A sua passagem traduz a consciência da efemeridade, simbolizada pelo cortejo fúnebre observado. No cenário evocativo das grandes civilizações antigas, este rito mostra à personagem – e, por extensão, ao leitor – que a distância que separa as categorias tempo-espaço – *o que foi e o que permanece* – se revela muito ténue, ou, no limite, inexistente, porque essas marcas pretéritas coexistem na contemporaneidade, pela preservação da memória.

Quando a música se dissipa nos ares, o velho carro “cruzou um banco de nuvens baixas, e após um longo percurso, começaram a ouvir-se as gaivotas. Afastavam-se de Tebas.” (p. 121). Mais uma vez, desnudando o *ethos* irónico prevalecente no estilo do autor, a narrativa enquadra a personagem numa configuração espacial que, numa primeira aceção, (muito bem) ilude

o raciocínio do leitor. Emanuel aporta em Troia. Não a cidade de Príamo, que Ulisses e os Aqueus fizeram tombar, mas a localizada na península de Setúbal. Alude-se, neste contexto, ao estuário do Sado, onde os golfinhos, graciosos e brincalhões, vêm saudar Emanuel. E as gaivotas, “em liso planar macio”, acompanham-no – qual herói que retorna, triunfante – até à praia da Figueirinha. Evocando o carro de uma qualquer potestade marinha do paganismo, ali desemboca o *Renault 4*, coberto de “algas, conchas e caramujos” (p. 121), e dirige-se para a estrada da Arrábida (cf. Silva: 242).

4. Conclusão

Qualquer paisagem retratada numa obra literária revela a construção do pintor-demiurgo que lhe confere um sentido de (ir)realidade: o autor. Na sua tela – a obra que cria – o escritor pinta com palavras a natureza que observa, muito embora esta partilhe traços comuns com uma determinada paisagem real, na qual ancora, mas perspectiva sempre uma visão fragmentária, porque pessoal. A imaginação dos escritores permite-lhes, assim, recriar uma infinidade de mundos possíveis, ou alternativos (Mayordomo 1998). É importante sublinhar, na esteira de teóricos como Patricia Waugh, que a criação literária (ficcional) se funda pelo processo linguístico (1984: 88). A paisagem literária descreve-se pelo poder da palavra, através de *uma* visão – particular – e de *uma* determinada configuração, realizada a partir de um *eu* – seja o do autor, o do narrador, ou o da personagem que a observa. A verdade desta modelização é, por conseguinte, “autonomamente construída *de dicto*, mas fundada mediatemente *de re*” (Silva 1990: 646). Podemos, então, afirmar que o mundo construído pelas palavras é real, mas no universo da ficção: “In a paradoxical manner, the world of literary fiction is always real, fictively.” (Ridanpää 2018: 142).

A inserção da narrativa diegética de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* num espaço geográfico correspondente ao Baixo Alentejo, para onde vão residir os coronéis, cansados da vida citadina, serve de pretexto ao autor para tecer críticas diversas. O coronel Bernardes rumo ao sul aborrecido, por ter sido afastado do cargo de administrador do condomínio; o coronel Bernardes, porque desencantado com o comportamento boçal do filho. A descrição de uma paisagem tranquila, por oposição à cidade, com ressonâncias do bucolismo clássico, vê-se maculada pela construção de uma piscina num local onde crescem as urzes. Personificados, melro e mocho tudo observam. Desgostosos com a instalação da piscina, assistem à deterioração de ecossistemas e abominam a poluição sonora que ecoa num

espaço onde, até à chegada dos coronéis, soavam os badalos e chilreavam os passarinhos, num ambiente calmo e prazenteiro.

Se o narrador defende os coronéis, mostrando-os respeitadores do ambiente e da preservação da paisagem em que se enquadram, não obstante o desaire ecológico que a construção da piscina provoca naquele lugar, ao autor não passam despercebidos a desatenção, o egoísmo, o desrespeito dos humanos pelos humanos, pela vida animal e pelo meio natural que os rodeia. É certo que melro e mocho não possuem o dom da ubiquidade, para testemunharem todos os desmandos praticados pelas pessoas; para o suprir, atribui-se essa faculdade ao narrador. Na obra, menciona-se que, na aldeia, o caixote camarário está, de ordinário, “a abarrotar de maus cheiros e a nutrir triliões de moscas, moscardos e vespas.” (p. 20). E, ainda, que o coronel Bernardes deixa morrer o besouro propositadamente: “Ninguém mandou o bicho enfiar o trombil na água [da piscina]” (p. 22).

A leitura deste livro coloca-nos perante algumas (e muito pertinentes) questões que à preservação ambiental concernem. Como parte integrante do ambiente, cabe-nos respeitar as múltiplas espécies que, enquanto morada, a natureza alberga. Tal atitude exige, ainda, uma longa aprendizagem, porque os humanos continuam a revelar-se a mais implacável e perigosa de entre as criaturas viventes, desrespeitadores dos seres não humanos e do meio circundante, ideia frequentemente veiculada na obra. É imperativo incutir nos cidadãos hábitos cívicos de preservação ambiental. É urgente transformar mentalidades, é urgente mudar de atitude(s), porque, como assevera uma das personagens, num discurso muito elucidativo, “O problema são os humanos que invadem o seu meio, desinquietam os animais”, ou “lhes desnorteiam os hábitos” (p. 211).

Muito embora a obra em análise não enquadre a diegese no domínio da coalescência espaço-temporal, como verificamos em *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, obra matricial e palimpséstica de Mário de Carvalho, nela a paisagem também surge aliada ao sonho ou ao devaneio, uma das suas facetas ou vertentes, o que vai ao encontro dos preceitos caucionados por Elisabeth Rohmer e Abraham Moles (1998). Deixando para trás o Alentejo no seu *Renault 4*, Emanuel cruza, imaginariamente, tempo e espaço. Esta nova *odisseia* reflete, de forma antitética, o episódio da devastação do património cultural por Eleutério, Desidério e tia Felismina, e serve para ilustrar a ligação ontológica que nos vincula aos povos que nos antecederam.

Refletindo sobre a importância da noção de *cronótopo*, termo criado por Mikhail Bakhtine (2003) para definir o laço inextrincável que associa as categorias tempo e espaço, Tebas, a cidade do sonho, prefigura uma dimensão (ir)real, possibilitando uma aproximação entre épocas distintas.

Como podemos constatar pela análise da obra, um dos escopos de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* consiste em recordar aos leitores que o presente deriva do passado e que os factos outrora ocorridos se repercutem no que hoje somos e no que seremos, enquanto paisagem (física e humana) de que jamais poderemos alhear-nos: “[O]ur present is the product of a past and of a tradition from which nobody should or even could escape” (Morten Kyndrup 1992: 279).

Referências bibliográficas

Ativa:

CARVALHO, Mário de (2003). *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*. Lisboa: Editorial Caminho.

Teórica:

BAKHTINE, Mikhaïl (2003 [1983]). *Estética de la creación verbal*. México: Edición Siglo Veintiuno Editores.

BERGSON, Henri (2014). *Oeuvres complètes*. Paris: Arvensa Éditions.

BERNÁLDEZ, Fernando G. (1981). *Ecología y paisaje*. Madrid: H. Blume.

BUESCU, Helena C. (2012). “Paisagem literária: imanência e transcendência”, 193-203. In (Coord.) Carlos Reis, José Augusto Cardoso Bernardes e Maria Helena Santana, *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Consultado a 20.07.2020, em <http://hdl.handle.net/10316.2/38688>.

COLLOT, Michel (2013). *Poética e Filosofia da Paisagem* (Trad. Ida Alves et al.) Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel.

COLLOT, Michel (2015). “Poesia, Paisagem e Sensação”. *Revista de Letras* 34(1) – jan./jun, 17-26.

CONSTÂNCIO, Natália (2017). *A Ironia e a Paródia como Mecanismos de Subversão na obra de Mário de Carvalho*. E-book. Porto: Coolbooks (Porto Editora).

COSGROVE, Denis (1985). “Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea”. *Transactions of the Institute of British Geographers* 10 (1), 45-62.

GRASSIN, Jean-Marie (s/d). «Image». In (Org.) Robert Escarpit, *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. Consultado a 25.09.2020, em <http://www.ditl.info/arttest/art2241.php>.

JONES, Elizabeth (2018). “What Literature is Spatial?” *Literary Geographies* 4(1), 38-41.

KYNDRUP, Morten (1992). *Framing and Fiction, Studies in the Rhetoric of Novel, Interpretation, and History*. Denmark: Aarhus University Press.

MAYORDOMO, Tomás A. (1998). *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura narrativa*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

- MENDES, António M. (2005). “Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise”. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* (7), 129-150.
- METZGER, Jean Paul (2001). “O que é ecologia de paisagens?”. *Biota Neotropica* 1 (1-2), 1-9. Consultado a 27.08.2020, em <https://www.biotaneotropica.org.br/v1n12/pt/abstract?thematicreview+BN0070112200>.
- QUEIROZ, Ana Isabel e ALVES, Daniel (2012). *Lisboa, Lugares da Literatura. História e Geografia na Narrativa de Ficção do Século XIX à Actualidade*. Lisboa: Apenas Livros.
- REUSCHEL, Anne-Kathrin e HURNI, Lorenz (2011). “Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction.” *The Cartographic Journal* 4 (48), 293-308.
- RIDANPÄÄ, Juha (2018). “Fact and Fiction: Metafictive Geography and Literary GIS.” *Literary Geographies* 4(2), 141-145.
- ROHMER, Elisabeth e MOLES, Abraham (1998). *Psychosociologie De L'Espace*. Paris: L'Harmattan.
- SILVA, M. de Fátima (2010). “Tebas: a imagem literária do tempo e da história em Mário de Carvalho.” Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos. *Humanitas* 62, 305-320.
- SILVA, M. de Fátima (2015). “*Fantasia para dois coronéis e uma piscina: ecos clássicos num contexto do séc. XX português*.” In M. Fátima Silva e M. Graça Augusto (coord.), *A recepção dos clássicos em Portugal e no Brasil*. Coimbra: Imp. Univ. Coimbra (pp. 229-254).
- SILVA, Vítor A. (1990). *Teoria da Literatura*. Vol. I, Coimbra: Livraria Almedina.
- WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London & New York: Routledge.

Este artigo foi produzido no âmbito do Projeto Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental: <https://ielt.fcsh.unl.pt/Projetos/atlas-das-paisagens-literarias-de-portugal-continental>

Nota

¹ Cf. António Manuel Gonçalves Mendes (2005: 134).

CAPÍTULO 6



Foto: Ana Cristina Carvalho

Resumo

A paisagem alentejana na escrita de José Luís Peixoto.
Geografia das “sensescapes” no romance *Galveias* (2014)

A Geografia, na sua dimensão espacial, e a Literatura, na sua vertente ficcional, podem constituir-se como áreas de realização humana estruturantes para a análise e compreensão de fenómenos territoriais contemporâneos. Intrinsecamente ligadas por questões referentes à representação dos lugares, da natureza e da relação humana com a T/terra, espelham uma conexão desejável entre visões epistemológicas de origens diferentes, cuja investigação conjunta nos revela abordagens arrivistas e urgentes.

Propõe-se uma leitura geográfica de *Galveias* (2014), romance de José Luís Peixoto, tendo em conta a experiência pessoal do escritor, o seu espaço vivido e o seu olhar sobre a paisagem alentejana, leitura erigida com base na ideia de “sensescape”. Dando primazia à perceção dos sentidos audição, olfacto e paladar, o autor (re)constrói e (re)cria histórias e percursos de pessoas e de lugares, permitindo às(aos) leitoras(es) uma reflexão crítica sobre a natureza, as relações sociais e a sua importância na estruturação da identidade territorial do Alto Alentejo.

Palavras-chave: Geografia. Literatura portuguesa. Ficção. Paisagem. Sentidos. Alto Alentejo.

Abstract

Alentejo's landscape in José Luís Peixoto writing.
Geography of “sensescapes” in the novel *Galveias* (2014)

Geography, in its spatial dimension, and Literature, in its fictional aspect, can contribute as structural areas of human achievement for the analysis and understanding of contemporary territorial phenomena. Intrinsically linked by problems concerning the representation of places, nature, and the human relationship with the land and the Earth, they reflect a desirable connection between epistemological visions of different origins, whose joint research reveals arrivistic and urgent approaches.

A geographical reading of *Galveias* (2014), a novel by José Luís Peixoto, is proposed, considering his self-experience, his lived space, and his gaze on the Alentejo landscape; this reading is built on the idea of “sensescapes”. Giving primacy to the perception of the senses hearing, smell, and taste, the author (re)builds and (re)creates stories and pathways of people and places, allowing the readers to have a critical reflection on nature, social relations, and their importance in the structuring of territorial identity of Portuguese region of Alto Alentejo.

Keywords: Geography. Portuguese literature. Fiction. Landscape. Senses. Alto Alentejo.

A PAISAGEM ALENTEJANA NA ESCRITA DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO. GEOGRAFIA DAS “SENSESCAPES” NO ROMANCE *GALVEIAS* (2014)

Fátima Velez de CASTRO

Departamento de Geografia e Turismo e CEGOT/RISCOS,
Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra – velezcastr@fl.uc.pt

1. Introdução ao desafio, ao tema, à obra¹

1.1 O desafio – Motivações

O estímulo à reflexão sobre a dinâmica da paisagem alentejana a partir da obra *Galveias* (2014), de José Luís Peixoto, surge na forma de desafio em estabelecer o diálogo entrecruzado entre Geografia e Literatura, com o propósito comum de olhar o mesmo objeto, numa lógica caleidoscópica. “Sob a divisa da interdisciplinaridade” (Carvalho e Zanchi, 2020: 10), assume-se a ideia de Carvalho (2020: 49), de que “São múltiplos os olhares analíticos possíveis de lançar sobre um texto ficcional. Um deles emana da Ecocrítica, que convoca a literatura de ficção para aprofundar o conhecimento dos lugares geográficos [...]”. A Geografia, na sua dimensão espacial, e a Literatura, na sua vertente ficcional, podem contribuir, enquanto campos da realização humana, para a análise e a compreensão de fenómenos territoriais contemporâneos e ou da sua história. Esta ideia deriva do facto de ambos estarem intrinsecamente ligados por problemáticas da representação dos lugares, da natureza e da relação humana com a terra, entendida como solo e como Planeta. Dessa forma, podem protagonizar uma conexão entre visões epistemológicas de origens diferenciadas, cuja investigação articulada nos revela abordagens diferentes das tradicionais.

Neste artigo propõe-se uma leitura geográfica de *Galveias* (2014), de José Luís Peixoto, atendendo à experiência pessoal do autor, ao seu espaço vivido e ao seu olhar sobre a paisagem alentejana. Tal leitura é erigida com base no conceito de “*sensescape*”, que une a dimensão percetiva e identitária da paisagem à atividade sensorial humana. Na fotografia 1, o autor surge com um exemplar do romance sobre um fundo da vila de Galveias que lhe deu título, representando esta sobreposição visual as camadas da paisagem “real” e da paisagem “sentida”.

ALENTEJO(S) – Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção, Lisboa, Edições Colibri, 2021, pp. 115-132.

Dando primazia à percepção dos sentidos audição, olfato e paladar, o autor (re)constrói e (re)cria histórias e percursos de pessoas e de lugares, permitindo às leitoras e aos leitores uma reflexão crítica sobre a natureza nas suas várias componentes, as relações sociais nesse contexto e a sua importância na estruturação da identidade territorial daquela zona do Alto Alentejo. Autoras como Raposo, Mira e Ribeiro (2018: 86) corroboram a validade do uso dos sentidos na análise crítica da paisagem, tendo evidenciado, através de experiências pedagógicas *in loco*, a relevância de uma metodologia de base sensorial para o estabelecimento de relações afetivas e felizes entre os indivíduos e os lugares. Segundo elas, tal metodologia promove o desenvolvimento de processos mais sólidos, efetivos e satisfatórios de aprendizagem e de relação entre os indivíduos e as unidades paisagísticas.



Fotografia 1. Um exemplar de *Galveias* em Galveias, na mão do autor

Fonte: <https://galveiasno-mundo.blogs.sapo.pt/galveias-em-galveias-473> (acedido a 30/11/2020)

1.2 O tema – Sobre a interdisciplinaridade

Parece existir, cada vez com mais frequência, uma necessidade urgente em aliar perspectivas disciplinares que, aparentemente, se entendem como desconectadas e com poucas linhas comuns de interesse. Por isso, Velez de Castro (2020: 15) acentua “[...] a necessidade absoluta das humanidades e das ciências sociais como produtoras de conhecimento para a sociedade, a qual precisa de refletir sobre a evolução das suas práticas; e de uma forma específica, aliar visões da Geografia e da Literatura, enquanto campos de saber interligados pela vertente cultural, social e humanista.” Também Cravidão e Marques (2000: 24) destacam a abstração e a necessidade de se encontrarem novos caminhos e novas ligações no cerne da Geografia Humana, sendo por isso desejável a ponte com áreas disciplinares aparentemente distantes, como a Literatura e outras Artes, e a Psicologia. Costa

(2019: 21) chama a atenção para a crescente evidência de que a Literatura é capaz de expressar representações da realidade geográfica, funcionando como fonte de investigação e obtenção de dados sobre a relação entre os seres humanos e o território. Também Vitte (2020: 67) assume como útil a aliança da Geografia com a Literatura, na medida em que facilita a compreensão da convergência entre os sistemas simbólicos e as práticas materiais de uma sociedade.

Se por um lado os sujeitos constroem os lugares, por outro os lugares constroem os sujeitos: a modelagem identitária ocorre nos dois sentidos. Assim, entende-se que tratar este tema – a análise da paisagem alentejana a partir de uma articulação conjunta da Geografia e da Literatura – além de desejável, é necessário. Não só por constituir uma abordagem diferenciada e por isso mais rica, com recurso à análise de conteúdo e à reflexão crítica, mas ainda por recolher contributos de campos conceptuais distintos mas complementares. Por isso a ciência geográfica se vale do texto literário na busca de pistas de investigação, já que, e tal como escreve André (2020: 32), “se entendem os livros e suas textualidades como labirintos que permitem múltiplos caminhos em diferentes direções”. Souza (2011: 74) destaca o papel da leitura interpretativa como essencial para a compreensão das práticas sociais e culturais em que as comunidades humanas estão inseridas; e Shurmer-Smith (2002: 131) converge nesta ideia, ao defender que a forma de comunicação e de representação usada pelo texto literário influencia o encontro entre as pessoas e os lugares, integrando aquelas no ambiente, na espacialidade e na temporalidade paisagísticas, elementos que aparecem plasmados e profundamente abordados em muitas obras ficcionais.

Numa lógica cronotópica, autores como Solórzano, Oliveira e Guedes-Bruno (2009: 51,52), assim como Siqueira, Castro e Faria (2013: 559), referem-se às pontes necessárias entre o espaço e o tempo para a conceção da paisagem como documento histórico. Defendem que a história ambiental deve incluir geógrafos, numa visão holística e transdisciplinar que torne mais rico o estudo das relações entre o ser humano e a natureza. Cabe aqui o conceito de “lugar” de Yi-Fu Tuan (2008, cit. p. Carvalho e Zanchi, 2020: 11), como estrutura de topofilia, caracterizado pelas relações afetivas, pelos laços da memória, pelo valor atribuído a um território. Tuan destaca a importância da experiência, das emoções e das sensações na construção dos lugares e da conceção percetiva que deles se tem. Assim, parece estar justificada a escolha do autor e da obra, uma vez que em *Galveias* a paisagem alentejana é construída e descrita sob a égide dos sentidos e das sensações.

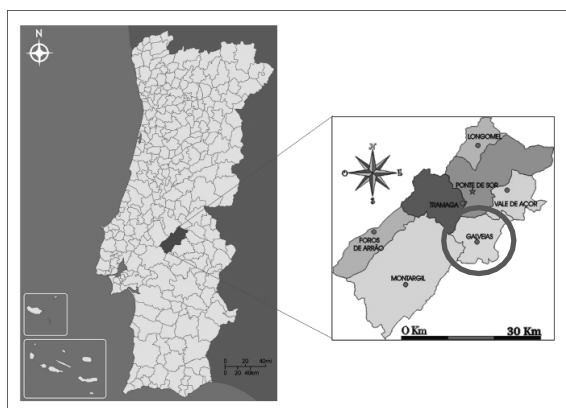
1.3 A obra – Lugar(es) e escala(s)

Morin (2009: 287) alude à paisagem como resultante de um processo ideológico e simbólico, que tem o poder de reproduzir relações entre as pessoas e o seu mundo material, ou seja, práticas sociais. Esta forte conexão simbólica ajuda a estruturar a identidade social, numa escala tanto coletiva como individual. Nesse sentido, em *Galveias* – um registo ficcional de várias histórias de habitantes de uma povoação alentejana cujo denominador comum é a queda de um meteorito – José Luís Peixoto apresenta-nos uma visão holística e sensorial sobre os elementos diferenciadores da unidade geográfica regional, trazendo para a ficção experiências por si vividas nessa sua vila de origem¹, que lhe marca profundamente a forma de estar e de observar o mundo. O escritor fala-nos das suas raízes e dos seus espaços de vivência familiar (Rego, 2012: 2), colocando em diálogo o seu mundo interior com o mundo exterior, mostrando uma perspetiva da vivência das pequenas povoações do interior do país. (Rego, 2016: 313, 314).

A obra divide-se em duas partes: uma primeira, composta por sete capítulos referentes a acontecimentos ocorridos em janeiro de 1984; uma segunda, dividida em nove capítulos alusivos a ocorrências vividas em setembro de 1984. A história inicia-se numa noite fria de início de ano, quando uma “coisa sem nome”, vinda do espaço a grande velocidade, cai na Herdade do Cortiço, nas imediações da vila de Galveias, uma freguesia do concelho de Ponte de Sor, distrito de Portalegre, Alto Alentejo (Mapa 1).

Mapa 1. Localização da freguesia de Galveias no concelho de Ponte de Sor, distrito de Portalegre

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ponte_de_Sor#/media/Ficheiro:LocalPonteDeSor.svg e <https://www.heraldry-wiki.com/arms/websites/Portugal/www.fisicohomepage.hpg.ig.com.br/psr.htm> (acedido a 30/11/2020)



Peixoto (2014: 13) inicia a história com uma determinante geográfica relativamente precisa, a localização: “Entre todos os lugares possíveis, foi naquele ponto certo.” À queda do que se julga ser um meteorito não corresponde uma indicação espacial absoluta, baseada numa referência de coordenadas. Contudo, a frase inicial é incisiva, como que convencendo as leitoras e os leitores de que só ali poderia ter ocorrido o fenómeno. Vilela (2015: 472) acrescenta uma informação relevante: “Parece-me que o conceito de lugar em *Galveias* nasce sobretudo da interseção entre duas noções fundamentais: a do valor intrínseco e universal do património terrestre, e a da sabedoria de o conhecer.” Esta sabedoria dispensa qualquer tipo de referência geográfica, pois o autor tem a generosidade de integrar quem o lê, não como um(a) alóctone, mas como alguém convidado(a) a transformar-se em autóctone, a entrar em casa e conhecer os meandros de uma comunidade e de um território. Mas, por outro lado, ele é preciso na geografia dos lugares da freguesia e arredores, estando isso patente ao longo de toda a história.

A representação multiescalar é evidente em *Galveias*, numa lógica que vai desde o espaço do edifício – café do Chico Francisco; loja do Bartolomeu; casa dos Cabeças – até aos locais de união dos habitantes do lugar – Capela de São Saturnino; Capela do Senhor das Almas; adro da igreja; Igreja da Misericórdia; Alto da Praça; Deveza; jardim de São Pedro; rua de São João; rua da Fonte Velha; rua do Outeiro; rua da Amendoeira; Queimado; forno da cal; campo da Assomada; São Pedro; São João; Azinhaga do Espanhol. Está-se perante uma geografia íntima da freguesia, do seu núcleo e do seu entorno, cujas referências se fazem pelos edifícios, ruas, praças e outras zonas urbanas.

Mas a história dialoga também com a região geográfica envolvente – recta da Ervideira; estrada de Avis; monte da Torre; herdade da Cabeça do Coelho; herdade do Cortiço; Ribeira das Vinhas; Vinhas Velhas; Aldeia de Santa Margarida; barragem da Fonte da Moura; Vale das Mós; Ervideira, Longomel, Tramaga; Ponte de Sor; Benavila; Alcórrego; Torre das Vargens; estrada de Ponte de Sor; Escola Secundária em Ponte de Sor – mostrando movimentos virados ao exterior, seja mediante as relações sociais, seja por razão de afinidades territoriais. Há ainda outras duas escalas que José Luís Peixoto usa para concretizar a geografia de *Galveias*. A nacional, fazendo referência a localidades com ligação evidente à aldeia da história: Avis (Benavila), Sousel (Cano, Almadafe); Alter do Chão; Estremoz; Mora; Montargil; Constância (Quartel de Santa Margarida); Tomar; Coruche (Azervadinha); Vidigueira; Arronches; Elvas; Coimbra (Mondego, Alto de Santa Clara); Lourinhã; Loures (Prior Velho); Lisboa (Hospital de Santa Maria,

rua Morais Soares, Praça do Chile); Montijo; Cinfães; Proença-a-Nova; Cartaxo; Porto (Campanhã, porto de Leixões), Espinho. E a escala internacional, através de várias personagens que estabelecem a conexão entre países: Espanha (Badajoz, Torremolinos); Angola; Guiné; Brasil (Minas Gerais, Belo Horizonte, São João del-Rei, Amazônia; Rio de Janeiro).

Esta natureza multiescalar da obra é essencial para a construção literária da paisagem alentejana, seja por que se observam e se pensam os seus elementos a partir do exterior, numa perspectiva de afastamento, mas sem nunca se perder de vista o destino final; seja porque a mesma é olhada e sentida a partir do interior, através das vivências e das experiências sensitivas *in loco*.

2. A paisagem alentejana na ótica de José Luís Peixoto, em *Galveias*

José Luís Peixoto é eficaz a aproximar as leitoras e os leitores do território onde a história se desenrola, fazendo questão de descrever e analisar a paisagem como essencial para se entender a própria natureza das pessoas. A identidade social e comunitária local é fortemente marcada pela paisagem alentejana, pelas suas características, pelo seu ritmo, pelas suas componentes. Este facto é visível em vários momentos: “A sua família eram as contas bem feitas e a terra amanhada, os homens satisfeitos, as searas, a cortiça.” (Peixoto, 2014: 89); “Compreendia bem o amor à terra, [...] o milagre do espaço, aquele torrão de vida que, multiplicado por si próprio, se abria neste mundo [...]” (p. 107); “Quanta ignorância era precisa para trocar terra por bocados de papel? Devia ter andado na terra das cavalgadas. Seria ele capaz de se sustentar em cima desses bocados de papel? Seria ele capaz de espetar as raízes de um sobreiro nesses bocados de papel que não serviam sequer para limpar o cu decentemente? [...] A terra é tudo o que existiu, desfeito e misturado.” (p. 58). Exemplos de como o autor revela a extrema importância da terra para a estruturação da identidade e da vida, atestando o conceito de topofilia, da relação afetiva que os indivíduos estabelecem com os territórios.

Esta ligação é tão forte que, por vezes, ser humano e natureza se fundem num mesmo elemento indistinto: “[...] o corpo do marido era grosso e maciço, como o tronco de um sobreiro velho.” (p. 65); “Afinal, tratava-se de uma família de brasão na parede [...] a acolher um senhor, querido e respeitado, mas descendente em terceira ou quarta geração de azinheiras sem nome.” (p. 91). No romance, a presença do montado é uma constante, assim como as referências a elementos climáticos como a temperatura:

“Agosto é mês de calor, mas aquele pertencia ao inferno. A terra suplicava por uma pinga de água desde janeiro. [...] O caldo mingua na malga de sopa da mesma maneira que a água baixava na barragem de Fonte de Moura.” (p. 188); “Nove meses sem um pinga de chuva é erro de Deus.” (p. 253). Nestes casos, numa invocação mais do que desafiadora, é introduzida a dimensão divina como influenciadora da paisagem: quase se tocando num mesmo nível intermédio, equiparando-se, a dimensão de Deus rebaixa-se até à humana e a humana eleva-se até se aproximar da divina.

Entende-se no livro a paisagem como um elemento uno, que integra o material e o imaterial, o sagrado e o profano, o corpo e o espaço, o humano e a natureza. Atente-se em momentos como estes: “O lusco-fusco cobria-lhes os rostos, da mesma maneira que cobria os campos [...]” (p. 47); “Era homem de matéria dura e custou a despegar do campo. Assim que a filha conseguiu convencê-lo a deixar a horta, morreu.” (p. 118). As pessoas são retratadas como parcelas da própria paisagem e a terra funciona como órgão, como artéria que sendo cortada se esvai em sangue. A persistência da vida e a iminência da morte também parecem ser regidas pela ligação umbilical entre a comunidade e o território: “Coitado do Filete. Imaginava-o numa marquise do Montijo, mais engaiolado do que o periquito, a mirrar de dia para dia, desejoso de uma palmeira capaz de ser podada.” (p. 97). Contudo, pode-se esperar, pode-se confiar na terra, pois “Galveias sente os seus. [...] Um dia, acolhe-os no seu interior. [...] Galveias sente os seus para sempre.” (p. 215). Esta declaração topofílica e de segurança ontológica para com os nativos, nos quais se inclui José Luís Peixoto é, provavelmente, um dos principais motivos para o escritor usar a plenitude dos sentidos na descrição do território alentejano – que é ele próprio e todas as outras e outros que do lugar fazem parte, componentes afetivos de uma paisagem que é, entre outras coisas, sensitiva e sensível.

3. Uma leitura geográfica das “*sensescapes*” presentes em *Galveias*²

Bunkše (2012: 13, 14) afirma que atravessamos atualmente um momento de “*sensory turn*”, em que os sentidos são, cada vez mais, considerados parte efetiva e válida do processo analítico da paisagem; estamos em presença do conceito de “*sensescapes*” – paisagens sensoriais. Nesse sentido, Puga (2020: 2) refere que somos leitores visuais desde pequenos, porém a escrita contém muitas vezes referência a imagens sonoras, olfativas ou táteis, reconstituindo, através da descrição, as sensações plasmadas pelos

sentidos. Segundo Skov (2014: s/p), os sentidos permitem estabelecer e aprofundar a relação entre o indivíduo e a unidade paisagística, uma realidade com variadas dimensões multissensoriais. Paraguai (2019: 5, 6) reforça estas ideias e refere-se à paisagem como possuindo uma natureza dinâmica, definida pelas medidas da percepção individual, tendo em conta as experiências pessoais e os mecanismos de apreensão, que passam pela deteção da informação captada por estímulos sensoriais humanos.

Assim, privilegiar apenas o sentido da visão não se coaduna com a verdadeira natureza de um objeto tão rico e polissêmico, tão multifacetado na forma de se revelar e de se transformar. Nem perante a dimensão cronotópica sistémica da evolução da natureza, do ambiente e da sociedade. As personagens de *Galveias* são por isso fundamentais no processo literário de construção, integração e interpretação da paisagem alentejana, numa dimensão multissensitiva, dando pistas de análise, oriundas de perspetivas diferenciadas, onde cabem mulheres e homens, idosos e jovens, autóctones e alóctones, nacionais e estrangeiros, de classes sociais distintas, de graus académicos e profissões variadas, com estados físicos e psicológicos diferentes, aspirações, gostos e visões díspares. Este universo sociodemográfico parece estar unido por três pontos de partida, que medeiam o método percetivo da paisagem sensitiva. Em primeiro lugar, a *observação* e as *vivências*, contando o que se vê, da perspetiva de quem olha, com base nos espaços e nos momentos vividos, nas pessoas integrantes, nas quotidianidades sociais, laborais, de lazer, etc. Em segundo lugar, os *elementos* que fazem parte da paisagem – as casas, as ruas, as árvores, a terra, a vegetação, os elementos climáticos, as estações do ano, as pessoas, os objetos, a alternância do dia e da noite, o tempo e o espaço. Em terceiro lugar, os *sentidos*, que funcionam como denominador comum para se olhar, analisar e interpretar os dois anteriormente referidos.

De referir ainda um aspeto muito importante: a história inicia-se e termina no mesmo ponto, isto é, no lugar onde caiu “a coisa sem nome”, o meteorito que confere a particularidade à vila de Galveias. Começa com o espanto geral de todos, continua com o medo e a habituação da população ao fenómeno, acaba com a atração das pessoas a esse ponto preciso da queda. No entanto, são narradas as histórias de vida das personagens, que assumem a forma de estar e a dimensão identitária fortemente influenciadas pela paisagem interior daquele Alto Alentejo, pela dimensão sensitiva que as molda de acordo com a própria dinâmica, o próprio ritmo, proporcionado pelo que os sentidos absorvem, em grande medida pelo som, pelo cheiro e pelo paladar.

3.1 As “*soundscape*s” e a conceção paisagística de Galveias e da região envolvente

Pijanowski *et al* (2011: 203-204) referem-se ao conceito de “*sound-scape*” – paisagens sonoras – como sendo “[...] the relationship between a landscape and the composition of its sound. [...] [It reflects the] emanation from a given landscape to create unique acoustical patterns across a variety of spatial and temporal scales.” O som reflete os processos naturais e humanos que decorrem na paisagem – biofonia e antropofonia, respetivamente – como elementos integradores da mesma, que lhe conferem significado e unicidade. Este fenómeno está presente em vários momentos do romance, destacando-se os seguintes excertos: “Não havia fronteira entre o frio e o silêncio. Às vezes confundiam-se.” (p. 35); “Aproveitava a chuva para pensar. Os seus olhos continham aqueles campos. [...] Em cachopo, a correr com o irmão pela terra lavrada, ou a correr pelas searas, com o as-sobio das espigas a rasparem na roupa [...]” (pp. 43, 44)

Rudi (2011: 185) corrobora estas ideias, acrescentando que o interesse pelas “*soundscape*s” ocorre do ponto de vista científico, social e artístico, tendo em conta ainda a importância da paisagem na estruturação identitária e pessoal, o que é visível nesta evocação: “Não podia conceber alterações na terra, por isso, em silêncio, acreditou que era ele quem tinha mudado.” (Peixoto, 2014: 47). Também Botteldooren *et al* (2011: 2) consideram que as paisagens sonoras se formam em contextos específicos de estímulos sensoriais, onde a visão tem um papel muito importante. Os autores chamam ainda a atenção para o facto de se associarem as “*soundscape*s” aos espaços exteriores, mas todos os seus princípios se adaptarem aos interiores, assim como tanto aos domínios público como privado. Também Brown (2012: 73) destaca a individualidade percetiva como processo de construção destes quadros paisagísticos, referindo a importância do tempo, do espaço e da atividade inerente ao contexto, para a dinâmica e interpretação das paisagens sonoras. Radicci (2013: 4) vem acrescentar a este raciocínio a dimensão emocional que influencia a construção, a perceção e as memórias associadas às “*soundscape*s” como factor essencial para o seu estudo e compreensão. Miller (2013: 729) invoca o facto de as paisagens sonoras poderem ganhar, em determinados cenários, contornos perniciosos e negativos: “It should be noted that providing soundscapes that people judge as having desirable sounds is not the only goal. Soundscapes can have both beneficial and detrimental effects on the health of the people experiencing them.” E é por aqui que começa a história de *Galveias*, com um silêncio indicador de pausa total do mundo e dos seus elementos físicos e humanos,

para depois despertar numa explosão ou em várias, como se o planeta se estivesse a partir. Estilhaçou-se a vitrina do café do Chico Francisco e essa parece ter sido a menor das consequências, a par do susto e do pavor de toda uma aldeia que quase dormia. Como consequência, “Depois da noite fatal, na manhã seguinte, tiraram a limpo que a Zefa do Camilo estava surda.” (p. 124). Mas este facto terá ramificações no funcionamento de elementos territoriais, que mais adiante na história serão desenvolvidos através das alterações dos cheiros e dos sabores na paisagem.

3.2 As “*smellscapes*” e a “coisa sem nome”: do *habitus* ao enxofre

Paraguai (2019:2) destaca o olfato como um sentido que desperta emoções intensas, desencadeando mecanismos ligados à experiência do prazer, promovendo o encontro entre objetos, memórias e espaços. Tudo isto se plasma nas denominadas “*smellscapes*” – paisagens olfativas. Também Young (2020: 203) se refere ao facto de o espaço e o tempo poderem ser invocados nas nossas memórias através do processo olfativo, das experiências com cheiros marcantes, que permitem (re)viver lugares e situações. Quercia *et al* (2015: 1) defendem “smells impact our behavior, attitudes and health. Street food markets, for example, have dramatically changed the way we perceive entire streets of global cities.” Em *Galveias* são os cheiros agradáveis, que se combinam com o sentido do paladar: “Aproximava-se a hora de almoço e, por isso, todas as ruas cheiravam a comida. Entrecosto a sair da frigideira, migas com miúdos, a rolha puxada do garrafão de vinho tinto. [...] Os cães do senhor José Fortunato [...] cheiravam a fera [...]” (p. 169). Esta dimensão é sentida também através dos animais e das plantas, estando presente neste momento: “Cheirava a chilrear de pássaros [...]. Cheirava ao verde das laranjas a crescer, bolas que as crianças arrancavam das árvores para brincar [...]” (p. 167).

Hsu (2016: 791) refere-se ao cheiro e às suas combinações como elemento de caracterização dos lugares, mas também encara a dimensão odorífera como resultante da percepção individual, a qual irá influenciar os juízos de valor e escolhas geográficas. Neste sentido, o olfato afigura-se como um meio de conexão entre os indivíduos e os territórios, entre o que se percebe e a forma como se constrói a ideia de paisagem, sendo considerado um importante elemento nessa composição. Tal é entendido em alguns trechos do romance: “[...] a esfera sólida do cheiro [...]” (p. 170); “A manhã chegava filtrada por aquelas cortinas novas, ainda a cheirarem a loja ou a arca do enxoval.”

(p. 175). Os odores permitem ainda representar significados e indiciar transformações evidentes da própria paisagem. Em *Galveias*, a intensificação do cheiro desagradável a enxofre prepara as leitoras e os leitores para algo temido, que se reforça e que está cada vez mais evidente: “[...] o cheiro a enxofre era um segredo que a preenchia, irritava-lhe os sentidos [...]” (p. 169); “As sardinhas eram só lombo, pele macia. Estavam tocadas pelo cheiro da doença, enxofre, mas tudo estava tocado pelo cheiro da doença e, por isso, a cadela lambeu-se.” (p. 170); “O adro cheirava a enxofre.” (p. 258)

Mas o sentido do olfato prolonga-se no paladar, sublinhando os componentes gastronómicos e o protagonismo do pão, fundamentais para entender o entorno geográfico onde a história se desenrola.

3.3 As “*tastescapes*” e as quotidianidades da paisagem alentejana

Bruncevic e Linné (2018) destacam o facto de muitos estudos enfatizarem a dimensão individual do paladar como algo subjetivo e pessoal. Porém, entendem que este sentido vai mais além, já que à gustação se associam outros sentidos, como o olfato e a visão, numa lógica multisensorial que acaba por ser parte integrante da paisagem como elemento identitário. Isto significa que as “*tastescapes*” – paisagens do paladar – também traduzem espaços de partilha coletiva e manifestam-se pela constância da produção de certos elementos gustatórios – marcas gastronómicas – associados a espaços e tempos bem definidos. Pazo (2014: 106, 117, 171) relaciona as paisagens do paladar com a reconstrução da identidade no processo de reterritorialização dos imigrantes nos territórios de destino migratório, já que as experiências gustativas estão associadas à reconstrução de paisagens afetivas da origem e à manutenção das memórias. Nesta lógica, as “*tastescapes*” parecem ser fundamentais na construção de uma dimensão multiterritorial nas paisagens quotidianas, onde se sobrepõem camadas geográficas oriundas de múltiplas experiências individuais e comunitárias. Everett (2019: 4) apresenta uma perspetiva das “*tastescapes*” associada ao turismo, em que realça a procura de experiências gustativas, com o objetivo de os indivíduos se sentirem parte do território que visitam e da sua identidade. As paisagens do paladar constituem-se, assim, como unidades geográficas em que domina o simbolismo do alimentar e do gastronómico, que atribuem aos territórios características de autenticidade e de diferenciação.

No caso desta obra, as “*tastescapes*” estão ligadas à sazonalidade da natureza, refletida na sequência dos ciclos agrícolas, no calendário judaico-cristão, nas celebrações comunitárias e familiares ou, simplesmente, nas

quotidianidades frugais. “Nesse serão, os galveenses jantaram sopa de feijão com couve. A seguir, limpavam a boca com uma peça de fruta e ficaram pensativos.” (Peixoto, 2014: 25); “[...] num domingo, após um almoço de borrego (...)” (p. 89); “[...] os cinquenta e um anos de casamento, inverno após inverno, sem filhos, com sopa de nabiça na época delas. [...] O pingo do entrecosto, frio e saboroso, não tirava a impressão desgostosa ao pão, espécie de bolor azedo.” (pp. 125, 126); “Canja de galinha, arroz à valenciana, bacalhau à brás, jardineira de vaca. O Chico Francisco não poupou na ementa [do casamento].” (p. 182); “[...] a tradição das papas de milho em Galveias.” (p. 254); “[...] quaresmas de peixe frito [...]” (p. 255)

Mas a descrição e o uso da paisagem gastronómica em *Galveias* não se coaduna apenas com aspetos cíclicos da natureza, servindo também para invocar situações incómodas, onde a metáfora da comida ajuda a ilustrar micropaisagens individuais e temporárias, reveladoras de estados de alma: “Olhou de lado para o parceiro: atacava uma carne à jardineira que parecia já ter sido comida, cagada, comida outra vez e cagada outra vez.” (p. 139); “Não se sentiam à vontade para dar entrada no quarto de uma mulher parida [...], com intuito de analisarem um ser do tamanho de um paio.” (p. 275)

Destaque-se o pão, elemento característico do aproveitamento do solo daquele território, indissociável da identidade coletiva local, estruturante da paisagem dos encontros de toda uma comunidade, independentemente do género, da idade ou da classe social. Atente-se em dois exemplos: “Apertado de encontro à janela, cortava cubos de pão que sabiam a enxofre.” (p. 141); “Foram as crianças que descobriram o pão. Desinteressadas de pastéis de nata ou de mil-folhas, as crianças tiravam o conduto e só comiam o pão.” (p. 183). O autor usa o pão como elemento contínuo, discretamente presente na ação, indispensável aos intervenientes e ao desenrolar da ação. O sabor intenso do enxofre, entranhado no pão, leva toda uma comunidade a caminhar ao encontro da “coisa sem nome”, reunindo-se no final da história naquele lugar onde tudo começara. E “Suspenso, o universo contemplava Galveias” (p. 278), a sua gente e a sua paisagem.

4. Considerações finais

A partir de uma abordagem interdisciplinar entre a Geografia, na sua dimensão espacial, e a Literatura, na sua vertente ficcional, procedeu-se a uma reflexão sobre a representação dos lugares, da natureza e da relação humana com a terra em *Galveias* (2014), de José Luís Peixoto. Se os su-

jeitos constroem os lugares e os lugares constroem os sujeitos, numa modelagem identitária que ocorre nos dois sentidos, essa realidade está plasmada neste romance. Além disso, considerou-se a pertinência da história para se perceberem os mecanismos constituintes da paisagem alentejana, tendo como base as “*sensescapes*” – paisagens sensoriais – e dando-se primazia à percepção dos sentidos audição, olfacto e paladar, para além da visão. Partindo de uma experiência pessoal, do seu espaço vivido da infância e da juventude, o escritor do Alto Alentejo convoca as leitoras e os leitores para uma imersão textual no território e na sociedade do Alentejo de meados dos anos oitenta do século XX. José Luís Peixoto recorre à palavra e à invocação sensitiva para descrever e apreciar a representação de espaços e tempos onde a natureza e o ser humano se fundem num só, numa única identidade que deriva de uma forte relação individual e comunitária com a terra.

As personagens de *Galveias* são por isso fundamentais no processo de construção, integração e análise paisagística alentejana, numa dimensão multissensitiva, dando pistas de análise, oriundas de perspetivas diferenciadas, onde cabem mulheres e homens com estados de saúde físicos e psicológicos, aspirações, gostos e visões díspares. José Luís Peixoto (re)constrói e (re)cria histórias e percursos de pessoas e de lugares, permitindo uma reflexão crítica sobre a importância da paisagem alentejana na estruturação da identidade territorial e social dos seus habitantes.

Referências bibliográficas

- ANDRÉ, João M. (2020). “Doze proposições sobre livros, leitura e hospitalidade”. *Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, 50, 25-35.
- BOTTELDOOREN, Dick (2011). “Understanding urban and natural soundscapes”. *Forum Acusticum*, Aalborg, Dinamarca, 1-7.
- BROWN, A. Lex (2012). “A Review of Progress in Soundscapes and an Approach to Soundscape Planning”. *International Journal of Acoustics and Vibration*, vol. 17, n.º 2, 73-81.
- BRUNCEVIC, Merima; LINNÉ, Philipe A. (2018). “A Taste of Law and Coffee – From Tastescape to Lawscape”. In: PAVONI, Andrea *et al* (Eds.), *Law and the Senses – Taste*, Londres: University of Westminster Press, pp. 201-232.
- BUNKŠE, Edmunds V. (2021). “Sensescapes: or a paradigm shift from words and images to all human senses in creating feelings of home in landscapes”. *Proceedings of the Latvia University of Agriculture – Landscape, Architecture and Art*, vol.1, n.º 1, 10-15.

- CARVALHO, Ana Cristina e ZANCHI, Lau (coord.) (2020). *Amazónia. Reflexos do lugar nas literaturas portuguesa e brasileira*. Lisboa: Edições Colibri.
- CARVALHO, Ana Cristina (2020). “A Amazónia Brasileira em *O Instinto Supremo*: Clima, rios, vegetação e humanos no último romance de Ferreira de Castro”. In: Ana Cristina CARVALHO e Lau ZANCHI, *Amazónia. Reflexos do lugar nas literaturas portuguesas e brasileiras*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 47-64.
- COSTA, Maite (2019). *Paisagens literárias madeirenses. Propostas de gestão cultural*. Tese de Mestrado em Gestão Cultural, Universidade da Madeira, Portugal.
- CRAVIDÃO, Fernanda e MARQUES, Marco (2000). “Literatura e Geografia: outras viagens, outros territórios. *Emigrantes*, de Ferreira de Castro”. *Cadernos de Geografia*, n.º 19, 23-27.
- EVERETT, Sally (2019). “Theoretical turns through tourism taste-scapes: the evolution of food tourism research”. *Research in Hospitality Management*, n.º 9:1, 3-12.
- HSU, Hsuan L. (2016). “Naturalist Smellscapes and Environmental Justice”. *American Literature*, vol.88, n.º 4, pp. 787-814.
- MILLER, Nicholas (2013). “Understanding Soundscapes”. *Buildings*, n.º 3, 728-738.
- MORIN, Karen M. (2009). “Landscape: representing and interpreting the world”. In CLIFFORD, et al (Eds.), *Key Concepts in Geography* (pp. 286-311). Londres: Sage.
- PARAGUAI, Luísa (2019). “Sensescape: narrativa flutuante”. *ARS*, Vol.17, n.º 35, 1-7.
- PAZO, Paula T. (2014). *Diasporic Tastescapes: Intersections of Food and Identity in Asian American Literature*. Tese de Doutoramento em Filologia Inglesa, Universidade da Corunha, Espanha.
- PEIXOTO, José Luís (2014). *Galveias*. Lisboa: Quetzal.
- PIJANOWSKI, Bryan C. et al (2011). “Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape”. *Biosciencemag*, vol.61, n.º 3, 203-216.
- PUGA, Rogério M. (2020). “As Paisagens Sonora, Olfactiva e Culinária em *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll”. *Anglo Saxonica*, n.º 18-1, 1-6.
- QUERCIA, Daniele et al (2015). “Smelly Maps: The Digital Life of Urban Smellscapes”. *arXivLabs*, Universidade de Cambridge, disponível em: <https://arxiv.org/abs/1505.06851> (acedido a 30/11/2020)
- RADICCI, Antonella (2013). “Emotional geography & soundscape studies: beyond the cognitive approach in (sound)mapping urban spaces”. *EAEA-11 conference 2013*, 1-7.
- RAPOSO, Albertina; MIRA, Paula e RIBEIRO, Ivana (2018). “Da ecologia do montado a uma pedagogia dos afetos”. *Atas das XXIV Jornadas Pedagógicas de Educação Ambiental – Património Natural e Cultural – Reavivar o bem comum*. ASPEA: Setúbal, 82-87.
- REGO, Vânia (2012). “Uma planície na eternidade”. In: TEIXEIRA E SILVA, Roberval et al (eds.), *III SIMELP: A formação de novas gerações de falantes de português no mundo*, Macau, disponível em: https://www.academia.edu/11896793/_UMA_PLAN%C3%8DIE_NA_ETERNIDADE_ (acedido a 24/11/2020)

- REGO, Vânia (2016). “Tradições e contradições: o retrato de Portugal na prosa de José Luís Peixoto”. *Atas do 25.º Colóquio da Lusofonia*, Montalegre, 311-324.
- RUDI, Jøran (2011), “Soundscape and Listening”. In Jøran RUDI (Ed.), *Soundscape in the Arts*, 185-194. Oslo: Notam.
- SHURMER-SMITH, Pamela (2002). “Reading texts”. In Pamela SHURMER—SMITH (Ed.), *Doing Cultural Geography*, pp. 123-162. Londres: Sage.
- SIQUEIRA, Mariana N.; CASTRO, Selma S. e FARIA, Karla (2013). “Geografia e Ecologia da Paisagem: pontos para discussão”. *Sociedade & Natureza*, n.º 25(3), 557-566.
- SKOV, Lotus (2014). “From Landscape to Sensescape”. *Sensescape Blog*, disponível em: <https://sensescapesblog.wordpress.com/2014/10/06/from-landscape-to-sensescape/> (acedido a 30/11/2020)
- SOLÓRZANO, Alexandre; OLIVEIRA, Rogério; GUEDES-BRUNO, Rejan R. (2009). “Geografia, História e Ecologia: criando pontes para a interpretação da paisagem”. *Ambiente e Sociedade*, vol.11, n.º 1, 49-66.
- SOUZA, Vanilton C. (2011). “Construção do pensamento espacial crítico: o papel da escrita e da leitura no ensino da Geografia”. *Geografía, Cultura y Educación*, n.º 2, 68-78
- TUAN, Yi-Fu (2008), *Space and Place. The perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- VELEZ DE CASTRO, Fátima (2020). *A construção de territórios literários a partir de experiências migratórias de reterritorialização. O encontro entre a Geografia e a Literatura na obra de autoras(es) brasileiras(os)*. Málaga: Eumed.
- VILELA, Ana Luísa (2015). “Nenhum Olhar sobre Galveias: cosmografias poéticas em José Luís Peixoto”. *Actas del IV Congreso Internacional SEEPLU – Cartografías del Portugués*, Cáceres, Espanha, pp. 465-498.
- VITTE, António C. (2020). “Geografia e Literatura. A Amazônia enquanto espaço de imanência em Mário de Andrade”. In: Ana Cristina CARVALHO; Lau ZANCHI, *Amazônia. Reflexos do lugar nas literaturas portuguesas e brasileiras*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 65-81.
- YOUNG, Benjamin D. (2020), “Perceiving Smellscapes”. *Pacific Philosophical Quarterly*, n.º 1(2), 203-223.

Apoios:



Este trabalho foi desenvolvido no Centro de Estudos em Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e apoiado: pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional através do COMPETE 2020 – Programa Operacional ‘Competitividade e Internacionalização’, com a Bolsa POCI-01-0145-FEDER-006891; e por fundos nacionais, através da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia), com a Bolsa UID/GEO/04084/2013.

This work was developed in Centre of Studies in Geography and Spatial Planning (CEGOT) and supported by the European Regional Development Funds, through the COMPETE 2020 – Operational Programme ‘Competitiveness and Internationalization’, under Grant POCI-01-0145-FEDER-006891; and by National Funds through the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT) under Grant UID/GEO/04084/2013.

Notas

- ¹ Sugere-se a visualização do episódio dedicado a José Luís Peixoto, da série documental “Os herdeiros de Saramago”, disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p7972/e505730/herdeiros-de-saramago> (acedido a 07/12/2020).
- ² A opção de se manterem as designações “*sensescapes*”, “*soundscape*”, “*smellscape*” e “*tastescape*” no original, sem se assumir a sua tradução nos títulos e subtítulos deste capítulo, deve-se a considerarmos que assim se respeitaria a conceção das autoras e autores citados. Contudo, deixa-se uma proposta de tradução para a língua portuguesa.

CAPÍTULO 7



Óleo sobre tela de Maria de Lourdes Carvalho (Coleção particular)

Resumo

Da charneca alentejana à Terra Prometida – Representações do espaço em *O Pão não cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis

Com este estudo procura-se compreender o modo como a categoria do espaço é trabalhada no romance *O Pão não cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis, em articulação com as personagens, com o tempo e, sobretudo, com a figura do narrador. Analisando-se alguns dos paratextos, compreende-se que o processo genético da obra, explicado pelo autor, é indissociável quer do seu estatuto genológico, quer das estratégias discursivas que nela estão presentes. Compreende-se, assim, que a representação do espaço neste romance é fortemente marcada pela subjectividade. Esta não depende apenas da focalização adoptada pelo narrador; deve-se também à presença de marcas discursivas autorais, as quais são objecto de análise.

Palavras-chave: Campo. Paisagem. Ruralidade. Alentejo. Romance português. Descrição.

Abstract

From Alentejo's moorland to the Promise Land – Representations of space in *O Pão não cai do Céu*, by José Rodrigues Miguéis

This study tries to understand how space, as a category, is conceived in the novel *O Pão não cai do Céu*, by José Rodrigues Miguéis, in articulation with the characters, with time and, above all, with the figure of the narrator. By analyzing some of the paratexts, we understand that the genetic process of the work, explained by the author, is inseparable both from its genological status and from the discursive strategies that are present in it. Therefore we understand that the representation of space in this novel is strongly marked by subjectivity. This does not depend only on the focus adopted by the narrator; it is also due to the presence of the author's discursive marks, which are also object of analysis.

Keywords: Countryside. Landscape. Rurality. Alentejo. Portuguese novel. Description.

DA CHARNECA ALENTEJANA À TERRA PROMETIDA – REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO EM *O PÃO NÃO CAI DO CÉU*, DE JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS

João Minhoto MARQUES

Departamento de Artes e Humanidades, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais,
Universidade do Algarve
jmarques@ualg.pt

1. Introdução

O primeiro «ante-texto» (Rodrigues, 1998, p. 367)¹ de *O Pão não cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis, foi publicado em folhetins, no *Diário Popular*, sobretudo nos anos de 1975 e 1976 (como, aliás, passa a informar, referindo-se-lhe como primeira edição, a «Ficha Técnica» da versão em volume que reúne esses textos a partir de 1981). Embora, de facto, se tivesse iniciado em 1973 nas páginas do jornal mencionado, com o aparecimento de uma versão (já resultante de um processo anterior de reformulação) da pequena sequência narrativa que viria a constituir o *incipit* do romance – o «Prólogo» subintitulado “Aconteceu no Verão” (Miguéis, 1982, pp. 9-16) –, cujo título era, por essa altura, e como notou Ernesto Rodrigues (1998, p. 368), “Aconteceu no Verão (Prólogo de um velho romance convencional ainda inédito)”.

Só por si, a escolha deste texto para anunciar a existência «de um velho romance ainda inédito», confere-lhe, ao «Prólogo», uma importância que sobrelevará as funções imediatas de, por um lado, despertar a curiosidade dos leitores para o aparecimento do texto integral, e de, por outro, preparar a futura publicação da obra. Na verdade, a leitura do romance vem confirmar que, neste limiar, não apenas se constituem personagens indispensáveis para a economia da narrativa (o Cigano e, em menor grau, a mulher e o filho de ambos, para além dos guardas fiscais), como ainda se encontram ensaiadas estratégias discursivas e narrativas (por exemplo: a constituição do tempo; o destaque concedido à estruturação do espaço e, consequente

ALENTEJO(S) – Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção, Lisboa, Edições Colibri, 2021, pp. 133-151.

subjectividade; a produtiva oscilação entre o discurso do narrador e as intervenções do autor) posteriormente desenvolvidas, com assinalável recorrência, as quais desempenham um papel fundamental no processo que, em último caso, justifica com inteira propriedade a inscrição deste romance na nossa modernidade literária.

2. Assim, importa, desde já, determo-nos com alguma atenção neste texto, de modo a compreendermos melhor quer o seu carácter marcadamente exemplar, quer, em particular, um facto que poderia constituir alguma surpresa considerando as funções por si desempenhadas, e já referidas: o destaque concedido à representação do espaço (nomeadamente, à do espaço campestre, a tipologia mais pormenorizada e amplamente trabalhada ao longo de todo o romance) e a maneira como a instituição desta categoria se relaciona de forma indestrinçável, por um lado, com a perspectiva narrativa e a muito frequente adopção da focalização interna (como, aliás, seria de esperar), e, por outro, com os códigos ideológicos suscitados não apenas pelas intrusões autorais, como, igualmente, pela opção assumida, no plano genológico, no que ao romance diz respeito.

Assim, neste caso, poder-se-ia caracterizar o romance como realista, designação que, sendo embora problemática, vai, até certo ponto, de modo sucinto e simplificado, ao encontro do juízo do próprio autor acerca do seu livro, expresso na «Nota do Autor» (Miguéis, 1982, pp. 269-275) com que este o quis comentar, ao classificá-lo como “romance-folhetim, semi-histórico, melodramático em partes, naturalista (ou realista, se assim preferem), estrutural e estilisticamente convencional (como se não fosse tudo convenção!), óbvio e compreensível, provido de anedota ou “plot” – enfim, de um género que já não se usa” (p. 271), e acrescentando ainda, à longa lista de adjectivos, um (o de “balzaquiano”) que, não ousando dizê-lo, acaba por referi-lo, inscrevendo assim *O Pão não cai do Céu* na longa e melhor tradição ocidental do moderno romance de representação histórico-social.

Esta reflexão empreendida por José Rodrigues Miguéis na «Nota do Autor» – correspondendo este texto, como informa Ernesto Rodrigues, a outra versão da nota homónima com “que abre o folhetim” (Rodrigues, 1998, p. 367) – é acompanhada por uma explicação circunstanciada do processo genético de *O Pão não cai do Céu*, dando conta do extenso tempo de gestação e desenvolvimento da obra, para além do seu enquadramento nas vicissitudes da vida do autor. Os marcos fundamentais desse processo contribuem inequivocamente para iluminar quer a estrutura do romance, e, em particular, o seu carácter híbrido, quer algumas

das opções técnico-compositivas a que já aludimos. Desta forma, devemos sublinhar o modo como são seleccionadas algumas das informações autorais oferecidas pela «Nota», as quais, conjugadas não apenas com diversos biografemas disseminados no universo diegético², como, igualmente, com várias outras notas de autor em pé de página ao longo do texto romanesco, reforçam a presença do discurso autoral na obra, evidenciando, por este meio, assumida subjectividade³.

Note-se, então, no que toca especificamente a este aspecto, o seguinte apontamento: “Em 1937, empenhado como sempre na luta contra o fascismo, compus numa hora de febre [...] um drama em três actos [...]: *O Contrabandista*. Dele extraí ou desenvolvi, até 1943 ou 44, o romance, que tem sofrido, como é meu (mau) hábito, retoques e adições, sobretudo nos anos cinquenta” (Miguéis, 1982, p. 271). O processo de “extracção” da peça teatral poderia, presumivelmente, deixar marcas discursivas no romance, sobretudo do ponto de vista pragmático. E, na verdade, esta ligação umbilical parece explicar, pelo menos, a presença da cena teatral com que aquele termina, na qual reencontramos personagens como o Cigano, José Boleto, Rosinda, Sarmiento, o capitão Bogalho – mantendo-se, assim, a coesão estrutural (para a qual também contribui o parágrafo que antecede a cena) entre o início do «Epílogo» e o final do livro –, e onde se concretiza “o triunfo da revolução” (p. 268) alentejana. Este facto é ainda corroborado pela Nota do Autor em pé de página, apenas ao referido parágrafo: “Veja-se a Nota do Autor, no fim do volume” (p. 262). Aos elementos notados deve ainda aduzir-se a explicação do próprio autor, na nota de fim de volume, onde afirma: “Não me parecendo curial pôr em linguagem de romance o episódio inteiramente imaginário da insurreição campestre – ao tempo impossível – concebido [...] com óbvias intenções de agitação-propaganda, resolvi transcrever aqui, como remate, e apenas com ligeiros retoques, a cena final da peça” (p. 273).

A inscrição do romance no tempo histórico da sua composição inicial, ainda como peça teatral, o posicionamento ideológico veiculado pelo próprio Rodrigues Miguéis – que “tinha uma mundividência firmemente estruturada, com um código estético e ideológico bem definido” (Almeida, 2001, p. 247) –, corroborado em epistolário, tal como demonstrou Georges Da Costa (2010, p. 231), bem como a resposta da obra “à de nombreux critères néo-réalistes de cette première phase” (p. 233) do movimento, têm sustentado a perspectiva de alguma crítica segundo a qual *O Pão não cai do Céu* está próximo do romance neo-realista. De resto, já em 1982 Cristina Cordeiro

Oliveira destacava, em recensão à obra, a importância de o texto dever ser “entendido na sua função ideológica e histórica, enquanto reflexo de um estado de espírito e de um tempo reais e particulares” (Oliveira, 1982, p. 74). Ana Maria Alves, por seu turno, no contexto de um vasto estudo sobre as relações de José Rodrigues Miguéis com a *Seara Nova*, defende: “É num romance que encontramos a autobiografia política de Miguéis nos anos 30 e a sua resposta prática à doutrina seareira: *O Pão não Cai do Céu*, o mais político dos seus romances e curiosamente o mais neo-realista – e, recorde-se, o neo-realismo iria ser a estética do antifascismo português” (Alves, 2001, p. 211)⁴. Teresa Martins Marques também reconhece em *OPão não cai do Céu* a “obra mais conforme ao cânone neo-realista” de Miguéis (Marques, 2001, p. 15) e Maria de Fátima Marinho sublinha igualmente que “*O Pão não Cai do Céu*, considerado o livro onde a influência neo-realista é mais nítida, deverá ser analisado como uma espécie de manifesto contra a exploração dos trabalhadores rurais no Alentejo” (Marinho, 2002, p. 132). Por fim, Maria José Saraiva de Jesus afirma que aquele “é o romance em que Rodrigues Miguéis segue mais de perto o cânone neo-realista [...] [;] é um romance antifascista, com uma vincada faceta política. [...] A vertente ideológica está representada pela família Boleto, que [...] luta pela reforma agrária, contra o capitalismo liberal” (Jesus, 2002, p. 223).

Ainda que se tenham em conta algumas reservas no que respeita à plena identificação de José Rodrigues Miguéis com o neo-realismo (Lopes, 1961; Lepecki, 1979, p. 71; Barahona, 1981, p. 16), a ancoragem de *O Pão não cai do Céu* no contexto histórico da estética neo-realista constitui um contributo significativo para a compreensão do modo como o espaço se insinua no romance, em articulação com o tempo e com as personagens, tal como foi explicitado por G. Da Costa (2010, pp. 234-235), enquadrando a sua perspectiva a partir de um estudo de M. G. Besse (1996) e destacando alguns aspectos que importa recordar: desde logo, o privilégio concedido pelo romance neo-realista ao espaço rural (Da Costa, 2010, p. 234); depois, o facto de o título do romance nos reenviar para um espaço social e possuir “la force et l’évidence d’un dicton populaire”, uma “assertion qui implique finalement l’affirmation plus générale qu’on se doit de ne pas subir et attendre que les choses nous tombent du ciel, que l’on doit lutter pour obtenir que nos droits soient respectés” (*op. cit.*, p. 234); finalmente, a opinião de M. G. Besse, também citada por Da Costa (p. 235), segundo a qual se verifica que neste tipo de romance, desde o seu início, o “contexte référentiel est généralement constitué par une nature hostile (la pluie, le vent, la chaleur) ou par

une situation chargée de négativité (...). Nous trouvons ainsi, soit une situation passive, traduite par un climat d'inquiétude, soit une situation active, définie par un climat de menace" (Besse, 1996, p. 119).

Na sequência desta última observação de Besse, importa, agora, regressar à leitura do *incipit* do romance, o «Prólogo». Entre as personagens nele referidas, como já apontámos, encontram-se, portanto, a família Moura, destacando-se a figura de António Moura – cuja génese, com carácter inicial, é explicitada, e cuja alcunha de “Cigano” é explicada –, bem como a sua mulher, para além do corpo anónimo constituído pelos guardas fiscais. Neste colectivo, de facto, só transitória e parcialmente se individua o sargento, pois, não desempenhando embora papel de relevo na acção ulterior – “A guarda fiscal é gente pacata”, como se refere noutro contexto (p. 35) –, a sua presença é sobretudo funcional pela contraposição que estabelece com outras ordens de poder, nomeadamente com a latente “secreta” (p. 35), com os militares de Lisboa (pp. 257-262) e com a Guarda Nacional Republicana. Esta última será determinante para concretizar em definitivo a mitificação do Cigano como herói popular, através da sua morte. Por outro lado, esta Guarda Republicana, assumindo voz própria através do discurso do “capitão Bogalho”, será ainda fundamental para desencadear e liderar a repressão da revolta popular, pela sua ligação ao poder estatal e local: “o capitão Bogalho, da GNR, [era o] pilar máximo da Ordem no distrito, cujo único propósito parecia ser o de manter os pobres e humilhados na sua condição servil” (p. 193).

O protagonismo episódico da Guarda Fiscal está directamente ligado à também episódica intervenção na diegese da mulher do Cigano, a qual, porém, assume a maior importância, por diversos motivos. Em primeiro lugar, porque a sua morte condiciona toda a luta futura a que o Cigano se entregará contra o poder e a injustiça, até ao seu aniquilamento no monte. Em segundo lugar, porque a sua caracterização psicológica contribui para salientar e exaltar a personagem do seu marido, estabelecendo-se por contraponto à deste. Depois, porque é através da sua consciência que se estabelece em grande medida a representação do espaço rural onde se desenrola a acção do «Prólogo» – a qual tem lugar, note-se, numa noite de Verão (“Aconteceu no Verão”), ou seja, num tempo propício à contemplação do espaço celeste. Por fim, porque é através do seu olhar que o “céu” se reconfigura numa primeira instância, contribuindo para a polissemia, também simbólica, do lexema no contexto diegético.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, não pode deixar de se assinalar a fractura que a morte da mulher e do filho instauram na vida do Cigano.

Independente, individualista e alheio às dificuldades por que passavam os seus compatriotas até ao momento em que se torna um fugitivo, o Cigano sofre uma transformação que é um processo de consciencialização social, iniciado nesse instante em que se decide a viver para se vingar: “Curvou-se sobre a mulher agora inanimada e deu-lhe um beijo de adeus no rosto arrefecido. Depois, quase de rastos, com um soluço apertado na garganta, e rangendo os dentes, escapuliu-se na sombra, para sempre desgarrado de tudo, e jurando vingar-se” (p. 16)⁵.

Será, de resto, o traço individualista a alimentar o móbil da vingança que suscitará dúvidas ao engenheiro Sarmiento quanto ao eventual protagonismo do Cigano na revolta campestre: “Aquilo da vingança pessoal do Cigano inquietava o engenheiro. Talvez ele fosse um destes ‘iluminados’ que surgem, de longe em longe, da massa anónima do povo para polarizar-lhe os sentimentos e entrar depois no breviário dos heróis e dos mártires. O povo precisa deles e adopta-os com facilidade” (p. 142). No entanto, acaba por reconhecer na “figura de lenda” (p. 141) características que o dotam, desde este início do romance, de assinalável estatura. De facto, o Cigano distingue-se da mulher por não ter medo, por ser corajoso face ao perigo⁶: “Era a terceira vez nessa noite que ele descia ao Guadiana, sozinho e no escuro, para de lá trazer a candonga que deixara escondida, depois de a ter carregado da margem esquerda para a direita do rio” (p. 10); por não aceitar credices ou superstições: “Ele encolhia os ombros, ria-se dos seus pavores, mostrando os dentes alvos no rosto fino e moreno”; “Nem lágrimas nem encantamentos resultavam; nem o amor dela podia nada contra o carácter daquele homem temerário, silente e astuto, alegre e duro, afeito a riscos e aventuras.” (pp. 10, 13); por ser dotado de uma autonomia, decorrente da sua liberdade congénita, que o leva a afastar-se da vida gregária e mortalmente parada: “Sentia-se um estranho entre os ganhões sombrios e estáticos, fiéis à enxada e à fome, agarrados à esperança da terra. Lavrador desafogado, com boa casa [...], nem assim se resignara a ficar o resto dos seus dias a ver medrar as searas de pão ou a esperar que a cortiça engrossasse nos sobreiros” (p. 12).

Nesta figura indómita reconhece-se ainda uma integridade de carácter⁷, norteada por princípios éticos, que o fazem transpor as limitações e as injustiças perpetuadas contra o homem e contra a sua natural liberdade, num “protesto ancestral” de desafio: “vinha operar na região d’entre a raia e o Guadiana, no protesto ancestral contra a linha imaginária da fronteira e as restrições da lei” (p. 11). A alcunha que transporta, aliás, sobrepondo-se ao nome civil, sinaliza a sua natureza nómada, herdada dos antepassados –

“António Moura era o seu nome: de “Cigano” tinha apenas a alcunha. Viera ao mundo num ermo da raia seca, como os pais e os avós, que havia gerações viviam dos azares do contrabando” (p. 11) –, modo de ser que se perpetua numa ligação directa entre o trânsito no espaço e a liberdade que o habita: “Ele tinha o temperamento do nómada. A liberdade e a solidão eram o seu ar; o perigo, seu pão de cada dia. [...] Pássaro livre, habituado às digressões nocturnas e a iludir a vigilância dos fiscais, tinha por tecto o céu estrelado e por cama o chão duro da charneca” (p. 12).

Importa, nesta última frase, sublinhar o modo como o olhar sobre o espaço assenta na conjugação de metáforas e substituições metafóricas (“Pássaro livre”; “céu estrelado” por “tecto”; “chão duro da charneca” por “cama”) que, sem disfarçarem a natureza livre, na sua dureza, a valorizam por essa via e nesse sentido, tornando a “charneca” “familiar” para o Cigano que nela se sente, precisamente, livre: “Sentia-se tranquilo e feliz. Depois olhou em torno a charneca familiar, com uma ternura que lhe vinha do âmago do coração bravo, amante da liberdade” (p. 11).

Observemos agora – e no que diz respeito ao segundo aspecto relacionado com o relevo que a mulher do Cigano assume na diegese, nomeadamente a contraposição, do ponto de vista psicológico, que estabelece com o marido – como ela se caracteriza, em estreita articulação com a representação do espaço campestre e celeste, começando por ler o extenso, mas muito significativo, início do «Prólogo»:

Havia mais de uma hora que esperava, agachada em cima da carga de batatas da carrinha, suando medos, maus pressentimentos e agonias na charneca solitária. Em volta dela, o mato ressequido da estiagem farfalhava no escuro como um riso de bruxas. Para o esquecer olhou as estrelas: tinham um brilho surdo e sanguíneo no céu macio de verão. O vento rasteiro da planície parecia erguer-se até lá cima e atíçar com o seu bafo morno e colérico um lume disperso de brasas pulverizadas. Um grande incêndio começava a lavrar nas alturas, e ela receou que uma labareda envolvesse de repente o mundo inteiro para o abrasar e consumir. Seguiu com o olhar a imensidade fumosa da Estrada de Santiago, como uma ponte de luz suspensa de lado a lado do céu, e sentiu-se pequenina, um nada, perdida debaixo do seu esplendor. Uma estrela cadente riscou o firmamento deixando um rasto demorado, e ela sobressaltou-se – “Deus te guie!” – fez o sinal da cruz e beijou o polegar. A noite, o vento, o silêncio, as sombras e as estrelas, a solidão, a interminável espera, a ideia de que a guarda fiscal a viesse apanhar separada do seu homem, ou de que ele nunca mais voltasse, roubavam-lhe as forças e o calor do corpo. Julgou ver abentesmas deslizar rente ao chão duro e queimado, casquinando

troças numa algaraviada agoirenta, de mãos descarnadas estendidas, para a agarrar pelo gasnete com as unhas compridas, espremer-lhe os santos óleos e arrancar-lhe o filho do ventre. (pp. 9-10)

Note-se como a primeira frase do texto inscreve imediatamente uma figura minimizada, simbolicamente diminuída na sua humanidade (“agachada em cima da carga de batatas da carrinha”), aflita, com medo, dominada pela inquietação e pelas crendices (“suando medos, maus pressentimentos e agonias”). A frase sumariza, aliás, os traços identitários fundamentais que irão ser trabalhados no decurso do «Prólogo»: o medo, a superstição e a imobilidade.

No que se refere ao primeiro destes traços, o medo, deve sublinhar-se a forma como ele se consubstancia, chegando mesmo a transpor o plano psicológico para o físico. Torna-se, deste modo, palpável nos seus efeitos sobre o corpo – a mulher aparece-nos “suando medos”, sobressaltando-se (“ela sobressaltou-se”) e arrepiando-se, como se percebe noutro passo, quando o narrador afirma: “Correram-na arrepios e o suor empastou-lhe na testa os anéis do cabelo” (p. 10); impositivo, no condicionamento da vontade e no consequente controlo físico: “Para o esquecer olhou as estrelas”; constritivo, na forma como interfere na construção ou antecipação de cenários futuros (“ela receou que uma labareda envolvesse de repente o mundo inteiro para o abrasar e consumir”), como também se pode verificar neste fragmento: “Estava de barriga à boca, grávida de seis para sete meses, e receava que os sustos lhe provocassem novo desmancho” (p. 10); despersonalizante ou desestruturante, pela maneira como afecta a memória, como que a paralisando: “Mas o medo entorpecia-lhe a memória até das fórmulas mais familiares: embrulhava e confundia as orações, metia a Salve Rainha pela Ave Maria, e o Padre-Nosso pelo Credo” (p. 10).

O segundo traço, a superstição, é, a partir da síntese inicial, consideravelmente justificado, documentado e ampliado, tendo em vista a relação que a mulher mantém com o espaço que a rodeia. De facto, este, embora caracterizado como “charneca solitária”, parece cercá-la e ganhar vida sobrenatural (“Em volta dela, o mato ressequido da estiagem farfalhava no escuro como um riso de bruxas”), correspondendo a comparação à necessidade de explicar, com a linguagem e as imagens colhidas no universo das lendas e das crenças populares, o que se encerra no domínio do incognoscível. O mesmo acontece, aliás, no final do excerto convocado, quando, sob o domínio da imaginação, nos é dito que a mulher “Julgou ver aben-tesmas deslizar rente ao chão duro e queimado, casquinando troças numa

algaraviada agoirenta, de mãos descarnadas estendidas, para a agarrar pelo gasnete com as unhas compridas, espremer-lhe os santos óleos e arrancar-lhe o filho do ventre”. Assim, a superstição ou a credence misturam-se, por outro lado, com a experiência religiosa enquanto formas de relação com o mundo: “Uma estrela cadente riscou o firmamento deixando um rasto demorado, e ela sobressaltou-se – “Deus te guie!” – fez o sinal da cruz e beijou o polegar”. E se, neste passo, é a reacção ao fenómeno celeste que despoleta a resposta simultaneamente supersticiosa e religiosa, neste outro é ainda do desejo de superação do medo que se trata: “Pôs-se a balbuciar rezas, dedilhando as cruzes e os bentinhas pendentes do pescoço pelo fio de ouro” (p. 10). Fica claro, por fim, como se pode constatar nesta mesma página, que, de acordo com a interpretação do narrador, o acto de rezar constitui um “refúgio” e um “escape” face ao silêncio do mundo: “Para não se enganar, e entreter-se, recomeçou a dizê-las [as orações] com esforço, a meia voz. Ficou assim algum tempo, procurando o refúgio e o escape que o céu e a terra lhe recusavam” (p. 10). Esta interpretação não impede, porém, o mesmo narrador de constatar que, no momento de aflicção, sob o ataque dos guardas fiscais, rezar constitui um acto de súplica altruísta: “Atrás, a mulher, encolhida, de mãos enclavinhas nos taipais, balbuciava uma prece, sacudida pelos solavancos da carrinha. Era pelo filho que rezava agora” (p. 15).

Por fim, no que respeita ao último elemento, a imobilidade, deve apontar-se o modo como é enunciado na sua relação directa com a formulação da vivência do tempo: “Havia mais de uma hora que esperava, agachada em cima da carga de batatas da carrinha”. Trata-se de, simbolicamente, apontar o tempo inalterável, circular, cujo jugo histórico impede a libertação de figuras como o Cigano e a sua mulher, os quais, por antonomásia, representam o povo alentejano e, em último caso, o povo português. Podem, a este propósito, apontar-se dois exemplos também colhidos no «Prólogo»: a referência à profissão do Cigano que já fora a da sua família – “Viera ao mundo num ermo da raia seca, como os pais e os avós, que havia gerações viviam dos azares do contrabando.” (p. 11) – e a menção às circunstâncias do seu nascimento, mais ou menos inalteradas até ao presente: “Estava de barriga à boca, grávida de seis para sete meses, e receava que os sustos lhe provocassem novo desmancho, que o filho lhe nascesse ali mesmo, antes do termo, na solidão, como o pai dele nascera ia em quarenta anos.” (p. 10). De resto, o malogro da revolução, quer no Alentejo, quer em Lisboa⁸, reitera a impossibilidade de resgate de uma ordem que, afinal, só na própria peça pode ocorrer.

Regressando aos argumentos apresentados acerca da centralidade da mulher do Cigano no âmbito diegético, vamos agora ocupar-nos dos dois últimos que, não podendo embora desligar-se dos restantes, permitem equacionar de forma rigorosa a representação do espaço e, em particular, do espaço rural, para além da leitura do título da obra. Na verdade, o recurso à focalização interna permite-nos acompanhar a progressiva e crescente agudização do medo que domina a personagem e da inquietação que se instala na sua consciência, sujeita, como já se observou, à percepção do espaço que é igualmente interpretação e criação do mundo. Assim, todo o «Prólogo» se encontra centrado em torno da “charneca” alentejana, a qual é objecto da sucessiva atenção das diversas personagens, bem como do próprio narrador. Qualificada de “solitária”, a charneca não é apenas o cenário que enquadra a acção, instituindo-se, pelo contrário, como lugar que, pela sua ligação com o tempo histórico, ora se humanizando, ora se distanciando, indiferente, das eufóricas ou disfóricas vivências humanas, se reveste de um assinalável protagonismo.

A descrição do espaço rural opera-se, desde o início do texto, a partir da perspectiva veiculada pela mulher do Cigano, a qual, apesar de estar “agachada”, se encontra ociosa – isto é, disponível para a observação, – num lugar elevado, facilitando-se, desta forma, a contemplação. O tempo da história é também propício ao olhar, pois “acontece” numa noite de Verão, em condições atmosféricas óptimas que permitem a visão desimpedida de, por exemplo, um “céu macio”. Sempre sob o signo da solidão (motivo que é, aliás, recorrente para lá do *incipit* romanesco), característica imane do espaço rural alentejano e, em particular, desta charneca, a personagem começa por notar os elementos que lhe estão próximos (“Em volta dela”), nomeadamente “o mato ressequido da estiagem [que] farfalhava no escuro como um riso de bruxas” e também o vento (outro motivo recorrente não apenas neste «Prólogo», como em todo o romance), o “vento rasteiro da planície”. Inicia-se, deste modo, um processo de dispersão de elementos paisagísticos que serão, depois, objecto de recolha (numa técnica que apresenta afinidades com uma outra semelhante, de tradição barroca) – modo de estabelecer uma síntese agregadora de um espaço que, sendo inevitavelmente diverso e descontínuo, atomizado, se institui, juntamente com outros aspectos da situação em que se encontra a personagem, como elemento agressivo e ameaçador, convergindo de forma una para pôr em causa a própria vida da mulher: “A noite, o vento, o silêncio, as sombras e as estrelas, a solidão, a interminável espera, a ideia de que a guarda fiscal a viesse apanhar separada do seu homem, ou de que ele nunca mais voltasse, roubavam-lhe as forças e o calor do corpo”.

Motivada pela necessidade de distanciamento do referido “mato ressequido da estiagem [que] farfalhava no escuro como um riso de bruxas”, para “o esquecer”, o olhar desloca-se, então, da terra para o céu: “olhou as estrelas: tinham um brilho surdo e sanguíneo no céu macio de verão”. Note-se como, perante a exposição ao espaço terrestre agressivo, a personagem procura refúgio no espaço celeste. No entanto, a contemplação do “céu macio de verão” vai descobrir uma outra forma de opressão e agressividade, construída em diversas campanhas descritivas, em torno do núcleo constituído pelas “estrelas”. De facto, estas revestem-se, num primeiro momento, de “um brilho surdo e sanguíneo” e, num segundo instante, são metaforicamente representadas como “um lume disperso de brasas pulverizadas”, constituindo, de seguida, um “grande incêndio [que] começava a lavrar nas alturas”, e instaurando na mulher o receio de “que uma labareda envolvesse de repente o mundo inteiro para o abrasar e consumir”; o céu é, assim, percepcionado como um inferno, extensível à terra, deste modo se elidindo qualquer linha de fuga. Esta sequência é completada: primeiro, com a contemplação da “imensidade fumosa da Estrada de Santiago”, cujo valor simbólico, tradicionalmente eufórico, se inverte, oferecendo à mulher não a orientação de uma peregrinação salvífica, mas a perda, a aniquilação que o “esplendor” celeste lhe inflige (“sentiu-se pequenina, um nada, perda debaixo do seu esplendor”); depois, com o evento celeste da “estrela cadente” que a sobressalta. Regressando, por fim, ao plano terrestre, o olhar da mulher reencontra um mundo desolado, um “chão duro e queimado”, habitado por “abentesmas” que ela julga ver e que sente como ameaça estendida sobre si e sobre o seu filho.

O desencontro entre o ser humano e o espaço é, portanto, pleno. Nem o céu, nem a terra constituem refúgio ou escape para o homem prisioneiro de um tempo parado e cíclico, marcado pela solidão, pela fome e pela tristeza. A este propósito, recorde-se a descrição da noite opressiva que, através do vento, se abate sobre os camponeses, no final do quinto capítulo do romance:

A noite rodava, o vento soprava precoce em lufadas enregelantes, ia atizar lá em cima um lume de brasas dispersas no céu, que de repente parecia lançar faúlhas ao longo da estrada de Santiago. O velho olhava-as pensativo, procurando talvez ler nelas um destino ou mensagem, e os homens, calados, tossiam esperando uma resposta. Dentro de casa a criança tornou a choramingar: “Mãe, qué’pão!” Um silêncio constrangido pesou mais sobre os homens transidos. Apagara-se o último cigarro. O vento vinha agora da planície, uivando, rojar-se nas paredes como um cão tihoso, sacudir

janelas e portas como se ele próprio mendigasse abrigo contra a solidão, a fome, a tristeza da terra megera e madrasta dos homens. (p. 84)

Para a mulher do Cigano, o pão não pode cair do céu, porque este está em chamas; também não pode vir da terra, porque o “chão” que os camponeses poderiam trabalhar está “duro e queimado”. Onde fica, então, a Arcádia, a “Terra de Promissão”? Para esta mulher, só o amor pode restabelecer a ordem perdida; por isso, a chegada do marido traz-lhe a felicidade e, com ela, um renovo do espaço: “O vento caíra, a noite serenou, nem as estrelas já tinham aquele sinistro luzir de brasas aticadas pelo vento, e pelas moitas calara-se o riso das bruxas” (p. 11).

Num estudo fundamental para a compreensão do estatuto do narrador na obra ficcional de José Rodrigues Miguéis, David Mourão-Ferreira chama a atenção para a complexidade e para a modernidade do trabalho levado a cabo pelo autor no que àquela categoria narrativa diz respeito. Notando, referindo-se a *Páscoa Feliz*, que “a ficção de Miguéis nasceu sob o signo da problemática do narrador” (Mourão-Ferreira, 1989, p. 185), sublinha ainda, em relação às narrativas em terceira pessoa, a importância do “valor modificante desta ou daquela inflexão inesperada, mercê da qual pode introduzir-se no discurso uma “voz” que ainda não aparecera (a do próprio autor, a de certa personagem, até mesmo a do leitor virtual)” (*op. cit.*, pp. 189-190)⁹.

Na verdade, sendo certo que em *O Pão não cai do Céu* tais intromissões também se verificam em diversos momentos da narrativa¹⁰, há um que merece especial destaque, por ter imediatamente lugar no «Prólogo» que nos ocupou, em momento crucial deste segmento narrativo: “Morta a mulher, teve de relance a visão de si próprio, estendido, um cadáver escarnecido. Era o minuto supremo, a hora da verdade, de que sempre se tinha rido: viver ou morrer! A ameaça achou-o pronto e resolvido a vender cara a pele, a morrer matando. Morrer não é nada, é só isto...” (p. 15). A mudança de tempo verbal na última frase deste excerto, passando-se do imperfeito para o presente, e a introdução do deíctico parecem dar conta não apenas da alteração do foco narrativo, como, igualmente, acompanhando-a, de uma quase impulsiva adesão do autor à atitude do Cigano. Verificando-se este facto num contexto que se poderia considerar marcadamente emotivo, não podemos deixar de notar a acentuada tonalidade elegíaca de que se reveste a descrição final, onde se destaca um significativo advérbio (“agora”): “A esfera estrelada continuou a girar com lentidão, e os astros tinham agora um brilho sinistro, de chamas lutuosas, sopradas pelo vento morno que subia da planície” (p. 16).

3. Conclusão

O “brilho sinistro, de chamas lutuosas”, com que o Baixo Alentejo é banhado, desafia o leitor a encontrar no romance um outro espaço, corporizando a superação da injustiça, da ausência de liberdade, da imobilidade social, da solidão, da pobreza, da fome e da morte. Não é, porém, nos principais espaços onde irá posteriormente decorrer a acção que tal acontece: nem nas cidades (Lisboa e Beja), nem no “monte” da família Boleto, nem na vila de “Poças”, nem, sobretudo, em Garvel (ou nas suas imediações) – essa aldeia que “resulta, conforme Miguéis afirma, da combinação de Garvão e Ervidel, localidades alentejanas” (Marques, 1993, p. 149) do Baixo Alentejo, respectivamente dos concelhos de Ourique e Aljustrel.

De facto, o espaço de reformulação axiológica virá a pertencer quer, mitigadamente, ao plano do investimento afectivo na construção e estruturação da paisagem alentejana (no contexto da perspectiva de personagens como José Boleto ou o engenheiro Sarmento), quer, sobretudo, ao plano da formulação utópica – esta da responsabilidade das mesmas personagens ou, não em menor grau, da expressão narrativa e autoral. Quando o estudante e Rosinda caminham “longe da aldeia, por um atalho dos campos, no silêncio do ar imóvel do fim do dia de Setembro” (p. 69), à “hora em que ele se sentia em mais íntimo contacto com a terra”, o céu não deixa de ser simultaneamente “pálido” e puro, mas “de uma pureza que deixava antecipar a geada da noite próxima”; e, por seu turno, se o “crepúsculo dava um rubor intenso ao horizonte”, este não deixa de ser marcado pela forma “circular da planície” que se vem juntar, no registo descritivo, ao referido “silêncio do ar imóvel”.

Na verdade, é na convocação de imagens formadas a partir do contacto com a terra da infância que José Boleto pode manifestar na sua tese, em passos como este, o seu “amor da terra”: “Em pequeno, subia ao alto da torre de Beja e ficava horas esquecidas absorto e calado, a olhar aquele mar manso de verdura que se ia perder no horizonte, cortado pelas esteiras prateadas dos arrepios que o vento nele abria” (p. 23). O contraste desse espaço, em parte idealizado pela memória, com o do presente levará o adulto a ansiar pela reposição de uma ordem e de um sistema de valores perdidos, agora equacionados na expressão tão utópica quanto humana da “Terra de Promissão”: “E no entanto, ali estava o Alentejo, «Terra de Promissão» como lhe chamara um dos mais brilhantes espíritos da recente geração, Mário de Castro, colónia interior à espera do génio do fomento!” (p. 97)¹¹.

Onde está a «Terra de Promissão»? Para Rodrigues Miguéis, tal como para o engenheiro Sarmento, a resposta não parece encontrar-se no lugar, mas sim no tempo: a “terra do futuro” é a de um Alentejo ameno e harmónico, estabelecendo laços com outros lugares amenos ancestrais a que aludem intertextualmente: “Quisera vê-lo regado de águas cristalinas, sombreado de bosques e pomares, cortado de estradas e canais, salpicado de brancos e alegres casais, de granjas e silos, de escolas e estações agrárias, povoado e risonho, rebentando em frutos e canções” (p. 122). O romance manifesta, enfim, a virtualidade dessa paisagem, tal como constrói o mapa para a alcançar, porque a “Planície despertara por um breve instante, para logo recair no sono multissecular, talvez por muitos anos. Até que algum dia...” (p. 268).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Onésimo T. (2001). J. Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan. In O. T. Almeida (Coord.), *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan* (pp. 245-250). Lisboa: Editorial Estampa.
- ALVES, Ana Maria (2001). Miguéis Seareiro. In O. T. Almeida (Coord.), *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan* (pp. 183-216). Lisboa: Editorial Estampa.
- BARAHONA, Margarida (1981). Apresentação crítica. In M. Barahona, *Contos de José Rodrigues Miguéis* (pp. 11-37). Lisboa: Seara Nova / Editorial Comunicação.
- BESSE, M. Graciete (1996). La représentation du monde rural dans la fiction neo-realiste portugaise. *Intercâmbio. Revue d'Études Françaises*, 7, 115-126.
- CASTRO, Mário de. (1932). *Alentejo, terra de promessa. Linha geral de um pensamento agrário*. Lisboa: Tipografia da Seara Nova.
- DA COSTA, Georges (2010). *Éthique et esthétique de l'ironie chez José Rodrigues Miguéis*. Paris: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- JESUS, Maria S. de (2002). O neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis. *Máthesis*, 11, 217-239.
- LEPECKI, M. Lúcia (1979). Rodrigues Miguéis: O código e a chave. (A propósito de *Nikalai! Nikalai!*). In *Meridianos do Texto* (pp. 71-96). Lisboa: Assírio & Alvim.
- LEVÉCOT, Agnès (2016). *O Pão Não Cai do Céu: De la fiction autobiographique au témoignage historique*. In G. Da Costa, C. Dumas, & A. Levécot (Dir.), *Exils et décalages chez l'écrivain portugais José Rodrigues Miguéis* (pp. 147-160). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- LOPES, Óscar (1961). O pessoal e o social na obra de Miguéis. In *Cinco Personalidades Literárias. Jaime Cortesão. Aquilino Ribeiro. José Rodrigues Miguéis. José Régio. Miguel Torga* (2.^a edição, pp. 51-78). Porto: Divulgação.

- MARINHO, M. de Fátima (2002). José Rodrigues Miguéis. In Ó. Lopes & M. de F. Marinho (Dir.), *História da Literatura Portuguesa* (Vol. 7, pp. 129-134). Lisboa: Publicações Alfa.
- MARQUES, Teresa M. (1993). José Rodrigues Miguéis: Da reconstituição de um mundo. *Colóquio/Letras*, 129/130, 130-151.
- MARQUES, Teresa M. (1994). *O Imaginário de Lisboa na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARQUES, Teresa M. (2001). Saudades de Lisboa para José Rodrigues Miguéis. In O. T. Almeida & M. Rêgo (Coord. e Org.), *José Rodrigues Miguéis. Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento* (pp. 11-16). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- MIGUÉIS, José Rodrigues (1982). *O Pão não cai do Céu* (4.^a edição). Lisboa: Editorial Estampa.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1989). Avatares do narrador na ficção de Miguéis. In *Sob o mesmo tecto. Estudos sobre autores de língua portuguesa* (pp. 185-196). Lisboa: Editorial Presença.
- NEVES, Mário (1990). *José Rodrigues Miguéis. Vida e Obra*. Lisboa: Editorial Caminho.
- OLIVEIRA, António P. D. (2018). A República na obra de José Rodrigues Miguéis. *Navegações*, 11(2), 129-140.
- OLIVEIRA, Cristina C. (1982). [Recensão a *O Pão não cai do Céu*]. *Colóquio/Letras*, 68, 73-74.
- RODRIGUES, Ernesto (1998). Uma atmosfera revolucionária: *O Pão não Cai do Céu*. In *Mágico folhetim. Literatura e jornalismo em Portugal* (pp. 363-372). Lisboa: Editorial Notícias.
- SOUSA, Ronald W. (2001). Nas asas de um arcanjo: Implicações ideológicas da atitude narrativa de Miguéis. In O. T. Almeida (Coord.), *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan* (pp. 81-93). Lisboa: Editorial Estampa.

Notas

- ¹ Esta designação justifica-se devido à quantidade e à qualidade das variantes que existem, confrontando-se a versão do romance publicada em folhetins com a definitiva, dada à estampa em volume. Na verdade, de acordo com Ernesto Rodrigues, «Apesar dos sobressaltos iniciais [...], os 49 folhetins transcorrem quase normalmente entre 13-XI-1975 e 9-XII-1976. Porque há diferenças assinaláveis em relação ao impresso em volume, talvez não devêssemos considerar (como se generalizou) o folhetim enquanto primeira edição, mas singular ante-texto de um gesto criador a entrever nos seus momentos mais significativos» (Rodrigues, 1998, p. 367). Para uma análise detalhada das variantes, veja-se o resultado do cotejo levado a cabo pelo mesmo ensaísta, nas partes «XVII» a «XIX» do «Apêndice» de *Mágico Folhetim* (Rodrigues, 1998, pp. 426-443).
- ² Sobre as relações entre a dimensão romanesca e a dimensão testemunhal em *O Pão não cai do Céu*, veja-se o estudo de Agnès Levécot (Levécot, 2016).

- ³ Esta subjectividade é igualmente assumida no discurso de algumas personagens que veiculam opiniões coincidentes com as de Rodrigues Miguéis (facto, de resto, comprovado pelas múltiplas notas de pé de página da responsabilidade do autor). Assim, como refere Ronald W. Sousa, em *O Pão não cai do Céu* “a narração é feita na terceira pessoa apoiada por um conjunto de personagens – mais especificamente José Boleto e Sarmento –, cada qual tornando-se, por vezes, o centro de consciência da obra, enquanto o narrador na terceira pessoa desempenha, nessas alturas, uma função meramente técnica de relatar os processos mentais dessa personagem.” (Sousa, 2001, pp. 81-82). Acerca da identificação de José Rodrigues Miguéis com a personagem de José Boleto, veja-se a opinião de Mário Neves (1990, pp. 87-88). Sobre “a ligação deste romance à família de David Ferreira” *vd.* (Marques, 1993, p. 149).
- ⁴ Acerca do entendimento histórico-literário que Miguéis teve da República, veja-se A. P. D. Oliveira (2018).
- ⁵ Leia-se ainda o seguinte excerto: “– Viveu sempre alheio à sorte deste povo, a quem desprezava talvez um pouco: quase um estranho. A desgraça transfigurou-o. [...] Desceu ao fundo do problema pela via do sofrimento, e voltou de lá solidarizado com o insurreccionismo latente [...]. Também pode ser que ele pense sobretudo na sua vingança pessoal: mas se esta coincide com os anseios do povo, não acha que é legítima? Todos aí lhe chamam o “Vingador”. O povo adora-o!” (Miguéis, 1982, pp. 141-142).
- ⁶ Chega mesmo a tentar convencer a sua mulher a ultrapassar os seus medos: “Para ver se lhe tirava o medo, e talvez por amor da sua companhia, dera ultimamente em levá-la na carrinha pela charneca, onde ela esperava, transida e gelada, que ele voltasse com a carga de contrabandos finos” (Miguéis, 1982, p. 13).
- ⁷ Atestando este aspecto, vejam-se os seguintes exemplos, de natureza embora diversa: “Em novo tinha jogado a vermelhinha pelas feiras e festas, descamisando lavradores, marchantes, recoveiros, e até ciganos de verdade: mas repugnava-lhe uma arte que se nutria da cegueira, ambição e estupidez dos homens, e para mais sem perigo, que era o seu desporto e gosto. Nunca lhe tocara com um dedo, à mulher, e se não tinha as ternuras e mimos que enfraquecem e deileitam mesmo a mais retraída, não lhe faltava com amparo e carinho” (Miguéis, 1982, p. 13).
- ⁸ A representação do espaço lisboeta e citadino na obra de José Rodrigues Miguéis já foi objecto de estudo aprofundado, da autoria de Teresa Martins Marques (1994).
- ⁹ Desenvolvendo e especificando esta problemática, o ensaísta refere: “tais modificações operam-se frequentemente quer no início quer no final de certos capítulos e, sobretudo, pela ocorrência e recorrência, às vezes sistemática, de anotações ou de breves excursos formulados entre parênteses”; e acrescenta: “observar que a “voz” introduzida por estes meios parentéticos ou afins é muito amiúde a “voz” do próprio autor; e, de modo mais curioso, enquanto nas narrações na primeira pessoa essa “voz” se pretende geralmente camuflar, sentimo-la incomparavelmente mais desejosa de manifestar-se quando o recurso à terceira pessoa lhe ofereceria uma facilíssima camuflagem” (Mourão-Ferreira, 1989, p. 190).
- ¹⁰ Apontamos apenas alguns exemplos de conteúdos parentéticos: “(Foi nesta passagem, aplaudida com estrondo, que a polícia me interrompeu.)” (Miguéis, 1982, p. 26); “Muito embora as suas vitórias possam vir a ser temporárias (assim o esperamos!) e ele não possa em última análise vencer a onda democrática que percorre o mundo, o fascismo, dispondo de dinheiro, de força, dinamismo e espectacularidade demagógica, ameaça alastrar, entrincheirar-se, e causar estragos talvez irreparáveis, retardando a progressão da Democracia, destruindo muitas conquistas da civilização e da cultura, e até precipitando-nos talvez em guerras sem precedentes na história”. (p. 124); “Pensando neles, na comunidade do perigo

que corriam, o engenheiro transbordava de amor e ansiedade. Que iria passar-se? que iam, que podiam eles fazer? (Que posso eu?)” (p. 236).

- ¹¹ As referências a Mário de Castro no romance são duas: para além da citada neste passo, há outra, em que se refere a amizade com a personagem do engenheiro Sarmento: “Sobretudo, via nele [no Alentejo] a terra do futuro, a ‘Terra de Promissão’ como lhe chamara Mário de Castro, seu amigo” (Miguéis, 1982, p. 122). No entanto, a importância do livro deste advogado, dedicado a Afonso Duarte e precisamente intitulado *Alentejo, Terra de Promissão* (Castro, 1933), excede as duas ocorrências mencionadas, tal como, aliás, fica patente na explicação com que termina a «Nota do Autor»: “Devo ainda esclarecer que *O Pão Não Cai do Céu* está impregnado pelo pensamento político-social de Mário de Castro, autor de *O Alentejo, Terra de Promissão*, alentejano ilustre, conhecedor e amante da sua província, jurista de grande estatura, e teórico-praticante do Socialismo, a quem, infelizmente, uma grave doença impede agora de se manifestar” (Miguéis, 1982, p. 274). Sobre esta ligação umbilical do romance ao “ideário seareiro” e aos seus construtores, *vd.* Alves (2001, p. 212).

NB: O autor escreve com a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

CAPÍTULO 8

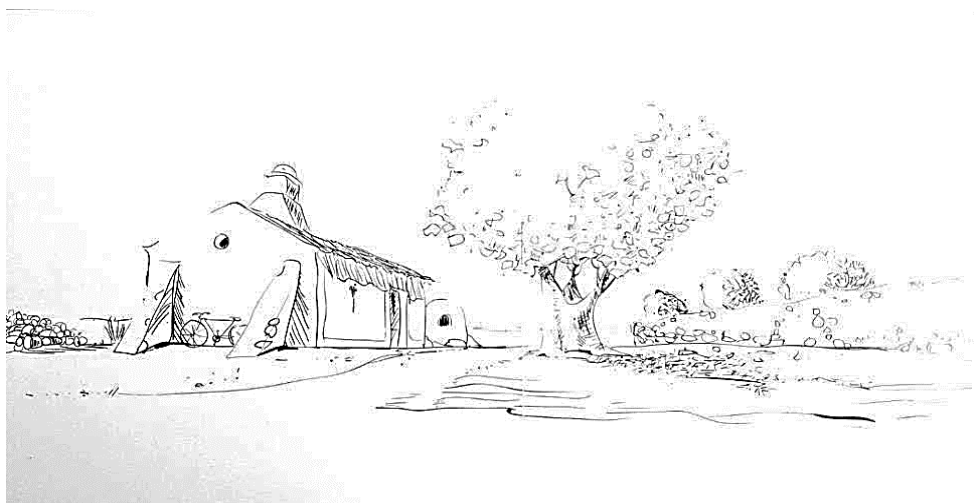


Ilustração de Joaquim Rosa para “Suão” (2012, pp. 12 e 13)



Foto: Albertina Raposo

Resumo

De *Suão* (1960) a “*Suão*” (2012): O clima e o ambiente eco-humano do Alentejo na ficção de dois escritores nativos

Neste capítulo abordam-se da perspectiva ecocrítica duas obras de dois escritores alentejanos: o neorrealista Antunes da Silva (1921-1997), natural de Évora (Alto Alentejo) e o nosso contemporâneo Vítor Encarnação (1965-), nascido em Ourique (Baixo Alentejo). Essas obras são: o romance *Suão*¹ e o premiado conto “*Suão*”. Publicados com um intervalo de meio século, ambos usam como elemento narrativo e base semântica essenciais o fenómeno climático que lhes serve de título. O nosso objetivo é demonstrar que, para além da sua valia literária destinada a um largo público e da sua temática de cariz fortemente social, os dois textos facultam informação fidedigna sobre o ambiente climático e o património florístico local, assim como sobre os modelos de aproveitamento humano dos recursos naturais da região: o romance reporta-se a seis décadas do século XX e o conto aflora a evolução do quadro natural e humano desde os anos 1960 até à atualidade.

Palavras-chave: Clima. Ecocrítica. Literatura portuguesa. Antunes da Silva. Vítor Encarnação.

Abstract

From *Suão* (1960) to “*Suão*” (2012): The Climate and the ecohuman environment of Alentejo in the fiction of two native writers

This chapter assesses from an ecocritical perspective two texts by two Alentejo writers: the neorealistic Antunes da Silva (1921-1997), born in Évora (Alto Alentejo) and our contemporary Vítor Encarnação (1965-), born in Ourique (Baixo Alentejo). These works are: the novel *Suão* and the awarded shortstory “*Suão*”. Published with a time gap of half a century, both include as a major narrative component and as a semantic basis the Climate phenomenon that entitles them. Our aim is to demonstrate that, besides their remarkable literary value directed to a wide public and their strongly social theme, these literary works provide reliable information on the climatic environment and the natural botanical patrimony, as well as of the human patterns used over time to exploit the Alentejo’s natural resources: the novel refers to six decades of the XXth century and the shortstory points out the evolution of the natural and human context from the 1960’s to nowadays.

Keywords: Climate. Ecocriticism. Portuguese literature. Antunes da Silva. Vítor Encarnação.

DE SUÃO (1960) A “SUÃO” (2012): O CLIMA E O AMBIENTE ECO-HUMANO DO ALENTEJO NA FICÇÃO DE DOIS ESCRITORES NATIVOS

Ana Cristina CARVALHO

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, FCSH Nova de Lisboa
Centro de Estudos Ferreira de Castro
acristinacarvalho22@gmail.com

1. Introdução

No sentido estritamente ambiental, o Clima² é um fator abiótico que exerce a sua influência diretamente sobre todos os organismos e comunidades vivas. Sabemos das bases da Ecologia que, em qualquer região da Terra, a articulação entre traços climáticos e natureza dos solos determina o tipo de coberto vegetal que cresce espontaneamente, assim como favorece ou limita o êxito das plantas de lavoura. Esse efeito potenciador ou restritivo do clima recai evidentemente sobre os humanos, quer ao nível do bem-estar individual, quer à escala do que a Ecologia Humana designa por Sociosfera. Foram a estabilidade e a amenidade térmicas do atual período interglacial que propiciaram as primeiras civilizações, há cerca de 6000 anos, assim como a maioria das sociedades modernas. Esta relação causal entre brandura do clima e florescimento civilizacional inaugurou-se como teoria em *Civilization and Climate* (Huntington, 1915). O autor defendeu que a natureza climática foi um influenciador direto da arrumação geográfica do progresso humano, ilustrando num mapa da Europa como as maiores culturas eclodiram nas áreas de climas “favoráveis” e “estimulantes” (pp. 348, 349), i.e., sujeitas à variabilidade típica das estações do ano, e a mudanças diárias na temperatura e humidade e no regime de ventos, etc.

Vários cientistas debateram esta hipótese determinística e contrapuseram-lhe outras. Orlando Ribeiro, em *Mediterrâneo: Ambiente e Tradição* ([1968] 2011), alega que as civilizações mediterrânicas devem mais à tenacidade humana em domar as adversidades ambientais do que propriamente ao incentivo climático. Mas também diz que “Do mesmo modo que o clima marca todas as formas de actividade agrária, rege as manifestações e o ritmo da vida pastoril” (p. 105), e orienta opções arquitetónicas tradicionais.

ALENTEJO(S) – *Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção*, Lisboa, Edições Colibri, 2021, pp. 153-174.

Em 2000, o antropólogo Brian Fagan publicou *The Little Age of Ice: How The Climate Made History*. Alguma da terminologia usada, nomeadamente a expressão “alterações climáticas”, é discutível à luz dos conceitos mais recentes da Climatologia; mas o paralelismo que faz entre advenços históricos e variações térmicas de curta duração, no período entre 1300 e 1850, confirma a validação científica do fator clima como decisivo no universo humano – um feliz terreno de consenso entre a objetividade da ciência e o saber empírico.

A razão do Ambientalismo é a evidência de o *Homo sapiens* ser a única espécie da Natureza que interfere nas restantes parcelas dessa Natureza a ponto de gerar nocivas, por vezes irremediáveis disfunções – com maior exuberância, a maior escala e a maior ritmo desde a Revolução Industrial. Os efeitos climáticos da intromissão antrópica nos ciclos naturais desenharam uma linha ascendente com início pouco após esse marco do progresso – como vem demonstrando desde 1988 o Intergovernmental Panel on Climate Change. Os relatórios técnicos e resumos para decisores políticos do IPCC são sucessivos alertas, fundamentados na mais avançada ciência do clima, para as Alterações Climáticas³ e seus impactes em todas as vertentes ecológicas e humanas, a todas as escalas geográficas.

Esta realidade é percecionada de formas diferentes pelos vários grupos dentro de uma comunidade, em função de múltiplos fatores, entre eles as memórias individuais e coletivas. Independentemente do grau de subjetividade dessa percepção, o clima das regiões e lugares tem uma história. E essa história climática é parte da história da humanidade. Para além dos registos científicos, surpreendemos dados que a enriquecem noutros produtos da criação humana – nomeadamente nas obras literárias. As páginas de muitos escritores contêm anotações, muito diversificadas em termos de detalhe e objetividade, sobre o ambiente biológico e a fácies climática de um território, num dado momento ou período temporal. Não apenas os valores crus dos parâmetros meteorológicos, mas o seu poder, aliado à natureza dos solos, na definição do tipo de ecossistemas presentes e, em consequência, do modelo de ocupação humana que aí se instalou, fazendo uso dos recursos naturais disponíveis.

É esta combinação das esferas social e ambiental – a dimensão “eco-humana” – que certa literatura nos oferece. Assumindo o escritor como um intérprete do real que não substitui o cientista, como em 1951 acautelou W. Kayser (*Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária*), muitos textos ficcionais são quase repositórios de informação do património natural e cultural, reavivando certos lugares como “lugares de memória”

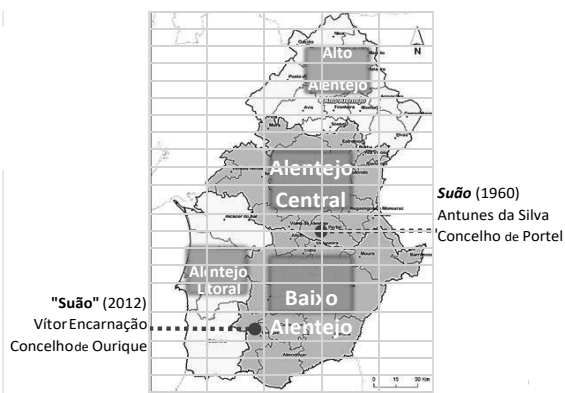
(p. 16). Esta função “extraliterária”, que vai além da meramente lúdica (chamemos-lhe “de intervenção social”, em sentido amplo), é a base de trabalho da Ecocrítica e da Geocrítica. Diz Reis (2008:44) que “[...] é sobretudo a literatura em prosa narrativa que se revela capaz, de forma mais evidente do que as práticas poéticas, de estabelecer comunicação com um público muito mais amplo”, especialmente o género romance, popularizado no século XVIII. Esse potencial de alcance da ficção encorajou o nosso foco ecocrítico em dois textos romanceados, com vista a maximizar futuros efeitos didáticos.

O Clima é muitas vezes entendido, no senso comum e na literatura, como externo à própria Natureza, e esta, erradamente, vista como formada apenas por componentes vivas. De entre os romancistas e contistas que enraizaram as suas obras na geografia da terra portuguesa e sua ocupação humana, sobressai um vivo exemplo da ilustração literária do fator clima enquanto recurso natural: o escritor eborense Antunes da Silva (1921-1997). A sua ficção vem impregnada da identidade natural e étnica do Alentejo, mora nela uma certa vibração “ecológica”, atravessou meio século como documento que pode ler-se sob uma nova unidade de sentido, à luz da temática espacial e ecológica.

O objetivo deste artigo apoia-se nessa preposição do valor de algumas obras literárias como fonte fidedigna de conhecimento ambiental (Love, 2003; Glotfelty e Fromm, 2007; Carvalho, 2017). Pretende-se explorar os conteúdos relativos ao clima do romance *Suão* (1960) e, com isso, enaltecer esta obra como agente de memória ecológica, eco-humana e climática, num espaço e num tempo: o Alentejo central na primeira metade do século XX. Adicionalmente, leremos sob idêntica perspetiva o conto de Vítor Encarnação “*Suão*” (2012), talvez para concluirmos que o passar do tempo não retirou à paisagem do Alentejo o seu valor inspirativo para a criação literária. A situação geográfica aproximada dos cenários principais das duas obras consta da Fig. 1.

Fig. 1 – Localização dos cenários de ação das obras analisadas

Fonte do mapa base: <https://www.ccdr-a.gov.pt/index.php/10-regiao-alentejo/regiao-alentejo>



Pela consulta ao mapa da Estrutura Regional de Proteção e Valorização Ambiental do Alentejo, vemos que ambos se incluem em atuais “Áreas de conectividade ecológica/corredores ecológicos”, definidas em 2007⁴.

2. Dois “cantores do Alentejo” com cinco décadas de permeio

Pouco tempo após publicar o seu livro de estreia, um volume de contos enraizados no chão e no clima alentejanos (*Gaimirra*, 1946), Antunes da Silva teve no jornal *Sol* uma das mais gratas críticas a que podia aspirar: Gaspar Simões via “páginas de escritor feito” naquelas dezassete histórias “de índole francamente regional”, dotadas de uma “linguagem misto de metáforas poéticas e modismo plebeiramente pitoresco [...]”. A transcrição figura na contracapa de *Vila Adormecida* (1948), livro que viria a merecer idêntico juízo: “Isto tem calor, tem experiência, tem verdade.”⁵ Ao segundo título, portanto, a receção da crítica mantinha o entusiasmo: Artur Portela elevava-o “[a]o melhor realismo literário que se tem feito entre nós”; para Álvaro Salema, não havia “nada de forçado na sua arte espontaneamente simples de contar e na constante pressão da paisagem”; e António Quadros aventou este paralelo inestimável: o autor de Évora criara “algumas das mais vibrantes páginas que depois de Fialho de Almeida se escreveram sobre a gesta do homem alentejano”.

O caminho até à filiação da sua obra na corrente neorrealista “de tema exclusivamente alentejano”⁶ – centrada no binómio camponeses / senhores da terra e conflitos sociolaborais endémicos – iniciou-o Antunes da Silva dispersando a atividade literária pela imprensa: nos jornais *Diário de Lisboa*, *Diário Popular* e *Comércio do Porto* e nas revistas *Vértice* e *Seara Nova*, entre outros. O público foi acompanhando a boa receção, esgotando vários dos seus livros de prosa e também os de poesia – *Esta Terra que é Nossa* (1952) e *Canções do Vento* (1957). É Manuel do Nascimento, diretor da coleção “Mosaico”, que na entrada do volumezinho de bolso *Infância* (s/d: 5) lhe lança o epíteto de “Cantor do Alentejo”: “Dá-nos extraordinariamente a angústia do descampado, a alma desse povo da planície que apesar da muita terra que tem em frente dos olhos, continua a ter fome de terra.” “Infância”, conto inicialmente publicado em *O Amigo das Tempestades* (1958: pp. 44-65), é um esboço autobiográfico do escritor que lembra a vida em família, o ingresso na aula de uma mestra particular, a escola oficial com sua “cerca cheia de árvores de fruto e colmeias” (p. 64).

Este enamorado das “flores e seus aromas quentes que iam direitos à lua” nasceu no pino de um daqueles verões alentejanos que se arrastavam, pesados, causando a secura de solos e cursos de água. Em Évora, situada na subregião climática cujas propriedades deixam imperar a azinheira (Capelo e Catry, 2007:128), fez a Escola Comercial e Industrial e trabalhou num escritório. As suas inquietações sociais, entalhadas numa vida de atenta proximidade ao meio agrário e assimetrias sociais que o sustinham, levaram-no às fileiras juvenis do MUD e, em 1945, a uma breve detenção pela PIDE (Frota, 2013). Rumaria a Lisboa em 1948, empregando-se numa firma industrial enquanto ia apurando a escrita. Já reputado contista, conciliava a função literária com a de técnico de contas. É o que se depreende da carta de Janeiro de 1960 dirigida a Ferreira de Castro (in Alves, 2077: 203): “[...] estou hoje de manhã, domingo, numa pequena oficina de serralharia, onde faço uma ‘modesta’ escrita [...]”. A sua ideologia marxista (Marques, 2011) e a resistência à ditadura prosseguiram em Lisboa, exercidas através da palavra e de ações cívico-políticas, antes e após o 25 de Abril de 1974.

Antunes da Silva valeu-se dos traços da própria personalidade e das raízes numa cidade do Alentejo para fazer espigar outro vetor temático da sua obra: a Natureza. Uma natureza entre o hostil e o aprazível, fortemente manifestada na componente clima, como transparece logo em “Infância”: nesse tempo de menino em que “Os dias [de Verão] inventavam pela manhã doces motivos de poemas, com os azinhais falando e as terras dioríticas do meu concelho cheias de restolhos [...]”, ele “Meditava no mistério dos dias e das noites da planície. Os perfumes da campina que se evoluíam das queimadas e dos restolhos mirrados; o perfume airoso dos raros eucaliptos, com as suas grenhas baloiçantes, acompanhando o cicio do vento; e o horizonte amorável, [...] embrulhado na bruma da manhã.” (*O Amigo das Tempestades*, pp. 54 e 53).

Em 1965, apoiava Antunes da Silva a oposição democrática às eleições legislativas para a Assembleia Nacional, nascia a mais de 150 km a sul de Évora – na Aldeia de Palheiros, Ourique – outro alentejano que o tempo destacaria na poética e na narrativa do Alentejo: Vítor Encarnação. Évora e Ourique localizam-se ambas nessa grande planura do Sul, de clima temperado mediterrânico, na unidade paisagística que Ribeiro (1986:188) nomeou “Alentejo de Planície com raras elevações isoladas” e que abarca, *grosso modo*, a metade interior da província, desde a fronteira com o Algarve até à diagonal do Tejo. Mas Ourique sente já o efeito amenizador da

sua posição na bacia hidrográfica do Sado, onde a humidade e a temperatura viabilizam o predomínio do sobreiro (Mattoso *et al*, 2010).

Quando, em 1986, o escritor de Évora deixou para trás a vida de Lisboa e se devolveu à quietude da cidade natal, Encarnação estudava Línguas e Literaturas Modernas na Universidade Clássica de Lisboa, base académica para a profissão de professor, que continua a exercer no município de Ourique. Aos cada vez menos alunos que se perdem de curiosidade e interesse pelas páginas de um livro chama “guardiões de um fogo quase extinto”. Fez-se poeta, cronista, contista, achando na escrita forma de iludir as limitações físicas do corpo e do tempo, de “regressar ao passado e antecipar o futuro”, de “ir resolvendo a complexidade da existência”, como diz numa entrevista de 2019⁷. Dirigindo a sua obra ao público adulto mas também ao(à)s leitor(a)s infantis, Vítor Encarnação é acarinhado no Alentejo como nome grande da contemporânea literatura alentejana, um vulto cultural que amadureceu na arte da genuinidade e da exaltação da linhagem geográfica. “Formado” por Saramago e “encantado” por Afonso Cruz, como se autodefine, este outro “cantor do Alentejo” absorve o Sul com um olhar nativo, em títulos como *Tricotar o Tempo* (poesia, 1997), *À Espera das Andorinhas* (crónicas, 2005), *Marcado a Cal* (contos, 2008), *Sus* (poesia, 2013), *Nada mais havendo a acrescentar* (crónicas, 2019). E usa o poder da narrativa, sedimentada na observação espontânea, permanente, para nos dar a versão literária deste e de outros tempos e o seu entendimento da condição humana: “eterna e frágil”, “conte[ndo] em si todos os temas do mundo”.

Antunes da Silva voltaria na idade avançada ao palco natal. Encarnação ainda não se demorou longe do seu, segundo afirma na citada entrevista:

Sou do Sul, não saberia ser de mais lado nenhum, [...] vou e volto, fui e voltei sempre. Sou das paredes brancas, as paredes brancas são folhas onde os meus sentidos escrevem os dias que passam, é nelas que faço as contas à vida [...]. Sou dos pássaros [...]. Sou da lonjura, sou da distância grande, sou do espaço que falta, sou do eco, sou do horizonte maior, sou das léguas, sou da imensidão. Sou das planuras, sou dessa terra escorreita [...]. Sou do sol, sou da torreira, sou do pino da calma.

O conto “Suão” – que partilha o título de apelo climático com o romance antunino e, como este, deixa lavrada logo na primeira linha uma imagem climatérica da região transtagana – venceu o “Prémio Casa do Alentejo 2011”, em 2012 teve honras de edição especial⁸ e veio juntar-se a *Suão* (1960) como outro fruto literário da planície mediterrânica portuguesa.

3. Suão: “Um fumo de desgraça que amedronta os campos”

Foi em 1960 que Antunes da Silva se estreou na narrativa de grande fôlego, com *Suão*. Óscar Lopes, em *O Comércio do Porto* (1961), enquadrou o romance no neorrealismo de Fonseca e Namora – segundo ele, produto de um Alentejo com “consciência historicamente mais adiantada” que outras áreas do país. Criticando opções de estilo e o “idealismo pequeno-burguês” do desfecho, Lopes reconheceu que o livro “deixa uma impressão de verdade e intensidade” e é valioso como testemunho dos tipos sociais e tensões locais, tão verosímil como se colhido de um “romanceiro do Alentejo”.

O que nos diz *Suão* sobre o ambiente seminatural, particularmente a natureza climática dessa “charneca longa e exaustiva” que, no dizer de Antero de Figueiredo em *Jornadas em Portugal* (1918, cit. p. Santa-Ritta, 1982:27), sintetizava o Alentejo? O romance organiza-se em três partes, cada uma em torno de um protagonista, ao longo das quais nos guia um narrador onisciente: é íntimo dos cenários, assiste de perto aos acontecimentos, habita a mente das personagens. Simplício Varandas, jovem “rendeiro que aluga terras baixas” (p. 15) “com inclinação para falar de gados, passar dias inteiros a ouvir uma história de caça [...] e a fazer palpites sobre as sementes [...]” (p. 103); Tóino Valentim, “um valdevinos da charneca”, “cardo bravio da planície” (pp. 130 e 148) que apascenta gado; e Chico Moiral ou “Pouca lã”, trabalhador rural e poeta popular – sucedem-se no protagonismo (se de protagonismo individual é legítimo falar num texto de matriz neorrealista, onde o papel chave quase sempre se reserva a um coletivo, por norma em grande desvantagem no balanço da sociedade).

O retrato literário da oposição servos/patrões e pobres/ricos faz-se à custa de outras personagens firmadas na realidade alentejana, em especial o Dr. Maldirro Real, talvez a presença mais duradoura da trama. Maldirro descende de “ratinhos” do Norte vindos ali “para uma campanha de ceifas” (p. 169) (discreto eco autobiográfico, já que Antunes da Silva era “neto de um casal de beirões que desceram ao Alentejo para ganhar a vida no campo” (Frota, 2013)). Dono da Herdade dos Picotos, uma “fortuna em olivais, cortiça e pão” (p. 235), Maldirro venera “o sistema” e é falho no “orgulho lavado” dos fraternos homens do Sul (p. 16). Dado a pequenas crueldades, a sua vileza e imunidade aos queixumes dos mais humildes condimentam o enredo até perto do final.

Embora não se ache uma delimitação precisa do tempo da ação, M. J. Marques, em *Ensaaios da Imaginação com a Paisagem – O Alentejo de Antunes da Silva* (2011:23), deduz com rigor uma linha temporal de “seis décadas, entre 1914 e o início dos anos 70”, a partir das referências a eventos como a I Guerra Mundial, o Plano de Rega do Alentejo (1955-56) ou a novidade da maquinaria de lavoura. Sabemos que é o tempo dos bailes de Verão na Sociedade Recreativa (*Suão*, p. 196), dos carros de mulas riscando as estradas poeirentas (p. 21), dos “criados de lavoura aos oito anos” (p. 40), do Alentejo percorrido por “malteses” rogando, na sua extrema miséria, trabalho e esmola. Tempo em que os donos das terras faziam justiça com as próprias mãos e, não raro, o desespero rondava um ou outro sobreiro isolado, pendurando-lhe alguém com uma corda ao pescoço.

Tal como muitos outros textos de Antunes da Silva, *Suão* abre com uma imagem do Verão do Alentejo interior (p. 9):

Por cima da estrada real, nem a sombra de uma nuvem põe um remendo no buraco do céu. O sol abre os seus grandes olhos de rei, estende os braços fumegantes para os quatro pontos cardeais e arde, enfeitiça o mundo.

Próximo da ponte de tábuas, um milhafre dá três voltas vagarosas ao rés da terra, imobiliza-se no espaço e baixa-se repentinamente, como que tocado por um tiro. Daí a nada levanta-se, num esticão, e leva um pinto no bico. Por um momento, o voo da ave de rapina é um traço negro na paisagem morena da planície [...].

Na verdade, as três partes que estruturam o romance fazem preceder a ação de eventos climáticos: na Segunda Parte, uma súbita bátega encharca campinas e homens; na Terceira, um golpe de vento força ruidosamente a porta de uma casa, surpreendendo uma conversa entre mãe e filha. Mas voltemos ao *incipit* de *Suão*: o cenário é esse meio-dia escaldante num largo de vila, identificada com a toponímia fictícia de “Sam Jacinto”. Depreendemos situar-se a vila nas cercanias da Serra de Portel, “ainda povoada por lobos” (p. 18), e nas margens do Rio Degebe, por estas e outras referências fiéis à geografia real que o autor vai semeando texto fora. Hoje o Degebe continua a afluir à margem direita do Guadiana, escorrendo pelos concelhos de Portel, Évora, Arraiolos e Reguengos. Quanto à Serra de Portel, em 1927 o *Guia de Portugal* II (ed. 2011:85) pintava-a como uma “sucessão de colinas brandas e arredondadas, todas cobertas de sobreiros e oliveiras, que forma um dos mais lindos trechos do Alentejo [...]”. O centro geográfico do romance é, pois, o limite sul do Alto Alentejo, no Distrito de Évora mas

já em transição para o de Beja. Pela atual divisão territorial para fins estatísticos, enquadra-se na NUT III Alentejo Central (Fig. 1).

O tema de *Suão* é a denúncia do insustentável viver dos labutadores rurais do Alentejo da época, agravado pelo fenómeno atmosférico gritado no título. Esse vento abafado e quente que sopra de mais a sul⁹, frequente nos dias de Verão mas enchendo de trovoadas muitas horas de Inverno, atravessa a história como personagem indomável e agente opressor dos camponeses. Mas o *incipit* envolve outros planos de sentido. Da breve alusão a um dia escaldante no primeiro parágrafo, o relato evolui para o voo de um milhafre-preto sobre um pintainho desprevenido, que Simplício Varandas presencia através de uma janela. A cena de caça serve para introduzir o drama pessoal do homem, um misto de infelicidade conjugal e apoquentação com a falta de rendimento das searas.

É certo que, de um ângulo predominantemente sociológico, a predação animal metaforiza a exploração dos trabalhadores da terra pelos senhores dos latifúndios, de que o romance se ocupará daí em diante. Porém, na ótica da presente análise valoriza-se a habilidade literária de, numa curta página, se abrangerem quatro “esferas”, que podemos fazer corresponder a quatro “escalas”: O texto parte do astro reinante sobre os “quatro pontos cardeais” (o sol – escala cósmica), mostra como este decide o tempo meteorológico (“enfeitiça o mundo” – escala terrena, atmosférica), logo se focando num elemento da fauna selvagem (o milhafre e sua conduta predatória – esfera biofísica), que é observado pelo homem (esfera humana individual), por sua vez mostrado no contexto das suas realizações – a modesta habitação e o celeiro onde armazena as colheitas (esfera social).

Trata-se de um nítido teor ecológico, vertido numa linguagem simples e clara. O olhar da Ecologia Humana detém-se imediatamente na “expressão granítica” do protagonista, pois ela é reflexo da angústia com as suas “searas mal nascidas” e com “cevada melaça num chão duro e teimoso” (pp. 11 e 10) – primeiros sinais dados ao(à) leitor(a) sobre a insuficiência da terra em prover o sustento dos que a amanhavam. Claro que a desventura de Simplício é representativa de um coletivo rural, subjugado às leis humanas e sacrificado às peculiaridades naturais. Quantos sofriam, em anos ruins, com “colheitas más e glebas cansadas”, lembra o narrador mais adiante (p. 54).

A contração de escalas atrás referida é muito eficaz a orientar a nossa atenção para a esfera humana. É esta o supremo desígnio do romance: transmitir as iniquidades sociais do Alentejo agrário, que opunha grandes lavradores aos ganhões e seareiros pobres (estes, pequenos arrendatários das terras daqueles) “abandonados a um destino fero” (p. 57).

Breves descrições da paisagem natural vão entremeando a história, montando o cenário na revelação da natureza dos solos, dos cursos de água superficiais e subterrâneos, de habitats naturais ou seminaturais, listando espécies da flora silvestre e da fauna selvagem. É o caso do episódio do assalto ao Monte dos Picotos pelo bando de Tóino, a coberto de “uma noite sem lua, mais escura que um poço”, onde pouco mais se escutava que “um grilo e um pio de mocho num eucalipto abandonado” (p. 156). Por raras vezes, nas notas paisagísticas o autor inclui um estado do tempo benévolo. Por exemplo, no Capítulo III, ao expor o nível social mais baixo, a figura do maltês: homens e mulheres, adultos e crianças que, isoladamente ou em grupo, calcorreavam os montes apelando à caridade. Nesta cena, os vultos de uma maltesa e seus filhos sobressaem do fundo de campos “carregados de sol, cheios de borboletas” (pp. 42, 43), como se nessa hora apenas a afabilidade do tempo lhes aliviasse o infortúnio. Outro quadro de amenidade climática surgira anteriormente: “O dia nascera morno, cheio de azul, tonto de luz. Só uma pequena névoa estival se debruçava, ligeira e baloiçante, no horizonte. Pelos carreiros da herdade, as calhandras e os pintasilgos esvoaçavam por entre as pioneiras e a restolhagem, e iam empoleirar-se nas ramagens agressivas dos cardos, procurando comer-lhes as brancas sementes.” (p. 32). Este e outros trechos permitiram construir o quadro seguinte, que resume a informação em termos de diversidade biológica e eco-humana local da época, divulgada no romance. São elementos usados para refletir a vivacidade ou a melancolia da paisagem, que com frequência assumem um papel enquadrador da ação.

Quadro-síntese – Espécies da flora e da fauna, habitats naturais e seminaturais e tipos de atividade humana presentes em *Suão*

Espécies		Habitats naturais e seminaturais	Atividades humanas
Flora	Fauna		
Sobreiro	Milhafre-negro	Montados de sobre e azinho (Bosques naturais)	Agricultura Trigo e cevada; olival (azeite) e montado (cortiça) Trabalhos de lavoura: Ceifa, monda, debulha, apanha da azeitona, extração da cortiça
Azinhreira	Mocho		
Oliveira	Cegonha		
Salgueiro	Pombo-bravo		
Choupo	Alvéola		
Carrasco	Calhandra		
Eucalipto	Pintassilgo	Galerias de vegetação ripícola	Pecuária Pastoricia de gado bovino e ovino Criação de gado suíno Caça
	Pardal		
Cardo-real		Matos baixos mediterrânicos	
Esteva	Lobo		
Urtiga	Ouriço		
Alecrim	"Morcego"		
Avenca	"Ratos"	Pastagens de sequeiro	
Junco			
	"Cobras", "sapos"		

Se o quadro demográfico e os modelos de trabalhar (n)o campo sofreram alterações de vulto do presente da acção até hoje, o mesmo aconteceu à biodiversidade do Alentejo. O montado, por exemplo, sistema agrossilvopastoril, tem vindo a perder a sua função agrícola sob-coberto (Pinto-Coelho *et al.*, 2013), embora o serviço que presta à sociedade como sequestrador de carbono atmosférico seja cada vez mais valioso, no contexto do fenómeno das alterações climáticas.

“Sempre adorei o sol, pendurado no alto dos cerros ou descansando sobre a pálida nudez da grande planície.”, lê-se em “Infância” (p. 49). Mas de outro sol vive *Suão*. O capítulo I traz-nos, sob os auspícios do Verão do sul, uma paisagem de chão raso, aqui e ali povoada de firmes azinheiras, a certas horas “ocupada[s] por bandos de pombos-bravos” (p. 12). O fator clima é, em *Suão*, predominantemente retratado como hostil. É o aliado natural de um modelo produtivo rural assente no abuso da força de trabalho assalariado (permanente ou temporário) e no facto de o povo se moldar a uma vida que rasava a mais básica sobrevivência. Ao longo do ano, calores e um sol brutal, vento e chuvas castigavam o solo, ameaçavam o crescimento vegetativo, corroíam os ânimos, desafiavam uma adaptabilidade humana burilada durante séculos. “Não há quem faça parar o Mundo por um segundo em cada ano de seca ou de chuva; não há quem seja capaz de ir com uma obra de saneamento até ao fim, para compor melhor a existência dos que trabalham os barros [...]” (p. 13), maldizia Simplício Varandas perante a aridez da paisagem.

Talvez a mais memorável cena de *Suão* – de grande eficiência narrativa em favor da causa humanista e exemplo do clima a atuar como “fermento” ou “catalisador” dramático – abre a Segunda Parte. Chico Moiral, um pobre com queda para versos, anda na apanha da azeitona quando é ensopado por um aguaceiro de Inverno. Pelo meio da tempestade que avança “lúgubre e pungente” (p. 87), o dia fazendo-se noite sob “um vento leonardo [que] regouga ao rés da terra” (p. 88), procura guarida no monte do patrão. Mal o vê, Maldirro obriga o atordoado ganhão a exhibir os seus dotes de poeta repentista a um grupo de endinheirados caçadores. “Desculpasse, mas o frio tomava-o da cabeça aos pés. Sentia tonturas, tinha febre, uns zunidos nos ouvidos [...]” (p. 89), defende-se o homem. A insensibilidade do patrão e a chacota geral subjugam-no, mas despoletam nele, inesperadamente, uma nova veia temática, oposta ao tom festeiro com que costuma alegrar os ouvintes: a veia da resistência. Tiritando por baixo da samarilha encharcada, “as faces de barro cortadas de rugas, os olhos luzentes muito abertos”, o “sotaque mourisco” (p. 90) de Chico arrisca duas breves quadras. A ousadia provoca a ira dos presentes e nem a singeleza dos versos

lhe evita uma queixa formal. Dias depois, a Guarda arranca-o à cama: “Tinha uma pneumonia. Mesmo assim o levaram.” (p. 93).

Não obstante este episódio sob todos os aspetos “invernoso”, têm maior prevalência narrativa os trechos que remetem para o duro Verão do Alentejo interior. Numa terra que dava pouco mais que “cortiça, trigo, carne e azeitona” (*Suão*, p. 162), destinando-se os “abondos de riqueza” da cortiça e da bolota (p. 176) a quem possuía hectares a perder de vista, a época das ceifas era simultaneamente ocasião de matar a fome e de martírio físico: na pele e no estômago, os pobres sofriam a inclemência dos extremos de temperatura e de radiação solar. Orlando Ribeiro (1968, ed. 2011:60) aludiu a este hábito mediterrânico de semear os cereais no Inverno, “para serem ceifados no início dos grandes calores e da segura do Verão.”

A questão da agricultura de sequeiro e as vantagens do armazenamento hídrico em albufeiras ganha algum destaque na Segunda Parte, mas a tónica romanescas nunca se desvia do reinado do clima (p. 160): “Se o pão nascia do sol e dos ventos, da chuva e do orvalho, se o alecrim, a avenca e as estevas nasciam sem ser semeadas, que mistério era esse [...], que vinham agora roubar às charnecas a virgindade dos chãos e a simples natureza das paisagens?”. E logo adiante (p. 161):

Era verdade que a planície morria de sede nos anos de torrina. Desde o alvor da manhã à biquinha da noite, nem um susto de aragem, mesmo morna que fosse. Nada. Só sol e poeira [...]. Nem uma pinga de água por certos caminhos abandonados, léguas e léguas sem um chafariz, um riacho vagabundo, uma fontainha salvadora. Mas também era verdade que o deserto de pão estendia-se ao comprido pelo mundo alentejano e amadurecia com os beijos brutais do astro-rei. Os homens já tinham armado as raízes da alma às brasas do clima, pondo para trás das costas os primores de um coito de verdura. [...].

Este Capítulo XI faz justiça à ideologia da obra ainda de outra forma: relatando o mais composto, se não o único debate político do livro, entre Osório Puga e outros lavradores. Osório, abastado mas progressista, defende a causa republicana, os ideais democráticos e o “Educa[r] o povo no amor da terra natal, no amor à Natureza” (p. 167). É a voz de Antunes da Silva que aflora através dele: “Não há nada como a Natureza para nos educar o coração”, lê-se na carta de 1960 a Ferreira de Castro (in Alves, 2007).

Na Terceira Parte, Chico Moiral acaba de regressar da cadeia, para onde o haviam atirado tempos antes, recorde-se, as ofensas trovadorescas à honra dos senhores de Sam Jacinto. Reina um

sol baixo arrepiado de febre, e as árvores do Largo estarrecidas pela soagem que se ergueu do fundo da terra queimada e matou a alegria da Natureza: árvores de dó, aleijadas, cujas folhas arderam nas labaredas do suão; ribeiros sequinhos, raízes partidas pelo sopro da doença do espaço, que veio de longe arrasar as últimas energias humanas. (p. 207)

À sombra quente de uma árvore no Largo do Coreto, onde o vento “traz a morte e a dor ao coração do povo [...]”, o outrora “ceifeiro, maquinista de tractores, apanhador de azeitona e atirador de cortiça” cogita em novas cantigas, “em que o suão traz o mal às searas e às casas, aos homens e aos animais, derrete vontades, apouca entusiasmos, queima as bocas, morde nos ouvidos, provoca câibras e repentes de loucos nas almas dos camponeses.” (p. 208). É a partir deste marco, com Chico “Pouca Lã” mirando a vila num olhar transformado pelos calabouços da polícia política e pela alfabetização sumária entretanto obtida, que mais vivamente se retratam os malefícios do clima tórrido e do suão. Nesta Terceira Parte, os protagonistas individuais vão ficando desfocados e ganha relevância a entidade coletiva que é o campesinato alentejano, um objeto clássico da escrita neorrealista. Paralelamente, avoluma-se a tirania do vento suão, não nas suas lufadas de Inverno, mas no seu bafo dos meses mais quentes.

Aragem vadia, doentia; vento de almas, vento espanhol, vento de África, vento da vida e da morte, vento do deserto; vento bravo, largo e ruinoso, fabuloso, malvado, ladrão, pardo, ruim, covarde, galdério, teatral, desgraçado e impiedoso, larápio e selvagem, bélico, envenenado e impuro; vento que “chega às golfadas” e “arrasta-se, galgando sebes e colinas” (p. 247), que “molha de desgraça e de pavor” (p. 65), “zun[e] como um morto fugido da sepultura” (p. 120), “mói uma pessoa até ao fim da paciência” (p. 122), “suga o sangue das árvores, mata os pássaros nos ninhos”, “enlouquece as cobras nos matos”, “asfixia as crianças nos poiais das casas velhas” (p. 212), “cria loucos, poetas e desgraçados” (p. 248) – é parte da miríade lexical que forma o crescendo de dominância do vento e suas sequelas.

À medida que nos abeiramos de desfecho, intensificam-se as representações da malignidade climática. Não apenas o suão, mas o ardor do sol, a míngua de sombras naturais, a chuva que anda longe¹⁰: tudo de que era (e é) feita a natureza estival do Alentejo. Quase no fim, porém, levanta-se do chão narrativo a esperança num futuro mais manso e equitativo – também ele crendo, afinal de contas, numa eventual benignidade do vento (p. 248):

[...] A inteligência dos camponeses parece crescer na grandeza devastadora do clima, ansiando por mais espaço e água, pois só então eles alimentam a

esperança de um dia conhecerem as aventuras frescas do mar que nunca viram, para fugir à mirra e ao enjoo do vento maldito.

Sentam-se no largo dos montes, à sombra dos chaparros, ou junto das raízes duras dos choupos que vivem ao pé dos ribeiros avaros de água e aí esperam a audácia de um acontecimento qualquer que os salve da miséria da fome e lhes dê a fortuna da vida.

E então o negro da sina alentejana começa a clarear à vista de um novo ciclo: nas terras que Chico finalmente aluga a preço acessível, numa criança que vai nascer, num raro casamento interclasse, entre Maria Pompina e Francisquinho Real, o herdeiro de Maldirro.

Não existe grandiosidade ou tom epopeico neste desenlace. Mas amai-nou o clima severamente destrutivo dos solos, das culturas e dos anseios humanos. Abre-se lugar a uma paisagem do Alentejo mais nutrida e alentada. Apazigua-se a voz do narrador (pp. 258-259):

Abalaram as cegonhas. Numa manhã brumosa, o céu cheio de nuvens fazia lembrar uma paisagem polar, e as cegonhas elevaram-se vagarosamente no espaço e partiram. [...]

Cantam ranchos de camponeses às portas da vila alentejana de Sam Jacinto, às portas dos montes. As vozes sobem às alturas, arrastam-se como um hino, pintadas de solidão. São vozes de vento e de sol a espantar a fome e o medo... [...] E é no eco das cantigas, morno, incitador, que penetra na alma dos homens, entra nas casas, [...] que mora a felicidade no meio do abandono da terra.

Descansa também Antunes da Silva, após lavrar para a posteridade, no romance, a marca de uma literatura politicamente comprometida e socialmente interveniente.

4. “Suão”: Um conto do século XXI

Por seu lado, “Suão” (2012) explora a memória do passado vivido e a sua faculdade de assumir um papel no elo entre gerações. De caminho, ilustra a evolução do nível de vida dos homens e mulheres do Alentejo e dos modos de usar a terra e rentabilizar os recursos hídricos, neste tempo em que as projeções climáticas para o nosso país não auguram quaisquer melhorias até ao final do século (Miranda *et al*, 2006).

A poeticidade da linguagem, a “rica terminologia alentejana” (Introdução à ed. 2012: 5), a lógica intergeracional do fio narrativo e a captação da

essência identitária da região concorrem em “Suão” para nos desvendar a “sorte magana” (p. 8) do povo alentejano em décadas já adiantadas do século XX. O autor lança uma ponte retroativa direta aos anos fortes do “êxodo rural” rumo à faixa costeira do país, mormente às áreas de Lisboa e Porto. Orlando Ribeiro (1986: 158), nas suas expedições pelas planuras do sul, identificou no alentejano “um entranhado apego à terra que tradicionalmente o manteve avesso à emigração”; mas que, contudo, não pôde impedi-lo de migrar para longitudes mais promissoras fronteiras dentro.

O romance-manifesto de Antunes da Silva centra-se na sina dos que não escaparam à dureza económico-social intrínseca, aludindo apenas levemente a camponeses que “abalam à procura de pão e carinho para terras de maior proveito.” (*Suão*, 1960:13). O conto de Vítor Encarnação traz-nos outro prisma, tem o alcance do destino dos que se aventuraram: “Em 1968, numa manhã de geada parida por uma noite fria de Janeiro, João Mendes apanhou o comboio na Funcheira.” Esta estação ferroviária (entroncamento da Linha do Sul com o ramal de Beja para formar a linha única com destino ao Barreiro/Lisboa) situa de imediato o(a) leitor(a) no Baixo Alentejo. Ademais, avisa-nos do tópico literário da separação da terra natal e apresenta o protagonista. Duas gerações mais tarde, este oferece ao neto o seu testemunho sobre uma terra e um modo de viver que abandonara em jovem, então empurrado pelo “limite da sua capacidade de resignação”.

Existe, portanto, uma sobreposição temporal entre *Suão* (1960) e “Suão” (2012), que recai sobre as primeiras décadas da segunda metade do século XX. São décadas expressivas do ponto de vista demográfico, por força de dois fenómenos concretos: a acentuação do abandono dos campos e o consequente despovoamento do interior de Portugal, aquilo a que Rosa e Vieira (2003:79) chamaram a “litoralização” da população. Mas a afinidade entre as duas ficções vai além disso. “Suão” não precisa de inscrição formal num movimento literário (como o neorrealismo) para evocar o quadro de insustentável viver que enxotava para fora de termo os mais desfavorecidos e inconformados com a ordem socioeconómica vigente. São os pensamentos de João Mendes que recuperam para o(a)s leitor(a)s de hoje esse estado de coisas (pp. 8 e 9):

As searas de poucos. A cortiça de poucos. Os rebanhos de poucos. As propriedades de poucos. A miséria de quase todos. De sol a sol. O corpo sempre dobrado. A magra jorna. A sorte magana. Os sonhos esmagados. [...]. O suor escorrendo em vão, as gretas das mãos em vão – e tão pequenas as noites de Verão. E ele deitado na cama, remoendo, remoendo. [...]. Era hora de abalar com o coração cheio de geada.

O uso do termo “geada” compõe uma metáfora de inspiração climática que enfatiza a dor da partida. E a partida é a base do enredo, fruto do sonho ainda distante de “um tempo novo” (p. 12) que impulsiona o jovem camponês. Deixando atrás de si monte e família, enfrentando a neblina da madrugada, João Mendes é “um sobreiro arrancado pela raiz à luz da lua” (p. 9). Este outro momento estilístico, agora com recurso a uma das espécies botânicas mais emblemáticas do Alentejo, é muito competente a gravar na futura memória do(a) leitor(a) o penoso momento da despedida. Aliás, é nesta força da literatura que a Ecocrítica se compraz em procurar razão e matéria de trabalho (Coupe, 2000; Garrard, 2006).

No arranque do conto, o drama migratório acompanha-se de elementos da paisagem natural e humana: as azinheiras que forneciam as lareiras domésticas no Inverno, os montados de sobreiro – povoamentos arbóreos dispersos mantidos pela intervenção humana –, planícies de searas salpicadas de corpos curvados pelos rins, manchas lentas de rebanhos. Naquela madrugada de Janeiro, “a ribeira vai cheia” mas “tudo seca”, o “sol a sol” é sinónimo de flagelo físico. Com os laços à terra sempre bem apertados, João regressa ocasionalmente, e esses regressos trazem-nos alusões às oliveiras – símbolo botânico maior do espaço mediterrânico, porque aí florescem espontaneamente –, às figueiras, à amoreira que prefere o amparo do poço. No usufruto humano dos recursos da terra, sabemos dos extensos regos de tomateiros, da matança do porco, da caça às perdizes.

Mas é no tempo recente da ação que mais sobressai a “paisagem ondulante” (p. 15) e a natureza climática do Baixo Alentejo. O velho João cumpre o desejo de mostrar ao neto, advogado cidadão, “a medula da terra que fez os Mendes”, um “berço feito de planuras e montados” (pp. 14 e 15). A terra “do sol cor de laranja doce” não se releva em passagens fugazes: para se entranhar em quem ali não nasceu nem cresceu “É preciso sentir o vento suar a soprar no sangue” (p. 14). Razão bastante para avô e neto se lançarem numa romaria de memória e conhecimento novo, que dura, com interrupções, um ano inteiro, de Janeiro a Janeiro.

Natural de Ourique, diz o autor: “Sou do pó, sou do azinho, sou da cisma, sou das cegonhas, sou das estevas, sou do vinho, sou da pronúncia, aceito a minha herança [...]”. Mas a origem concelhia não impõe um cenário único a esta sua ficção. Algumas referências geográficas bastam para sabermos os dois personagens perambulando por todo o Alentejo – essa “imensidão de terra lisa ou apenas quebrada em frouxas ondulações” – sob um clima privado da amenidade atlântica, como a descreveu Ribeiro (1986:157). É o Alentejo das “quatro estações para completar o ciclo desta terra” (p. 15), diz

o avô, num legado de informação ambiental: a flora silvestre de macelas, papoilas e lírios-roxos, de estevas nos terrenos mais esqueléticos; a avifauna de pardelhas, pardais, pintassilgos, cegonhas; a paisagem sonora feita da estridência das cigarras e dos “grilos teimosos como violinos felizes” (p. 17).

Em “Suão” existem aldeias e montes caiados com barras térreas coloridas, que o romance de Antunes da Silva não mostrou, mas o Alentejo deste conto do século XXI já não é o dos pastores, ganhões e almocreves. O grande lago do Alqueva trouxe frescura, verde e mais vida às planuras e às pessoas, e o futuro “tempo novo” em 1968 é agora o presente. As menções ao quadro climático que vai transformando a paisagem durante o ciclo anual têm um significado importante no testemunho, ficcional mas realista, que o autor faz chegar às gerações atuais. A exposição da dureza do clima contribui poderosamente para afirmar a evolução do Alentejo no período de três gerações. Não uma evolução medida nos valores dos parâmetros climáticos, mas antes na capacidade de defesa dos habitantes face aos elementos, das intervenções que melhoraram a adaptabilidade de solos e culturas à escassez hídrica – constrangimento que a região em parte superou, num processo longo que aqui não cabe abordar. Tal como em Antunes da Silva, também nas páginas de Vítor Encarnação são os Verões de sol e suão que assumem maior relevo narrativo (pp. 19 e 20):

No Alentejo, o Verão, inclemente, faz estalar a planície e os dióspiros. Nem a sombra quer estar ao sol. E só à tarde o mundo recomeça. Primeiro com os pássaros e depois com os homens. E quando os pássaros escondem as penas é hora de os homens trazerem a sua para a soleira das portas. E o avô e o neto sentam-se à fresca em cadeiras de bunho e bebem água de um cântaro de barro. O avô fala-lhe do medo de falar, fala-lhe da miséria e da fome que esta mesma lua cheia iluminou em noites de roubar figos nos quintais, para encher as barrigas vazias.

Duas pessoas vestidas de negro sentam-se no poial e juntam-se à conversa. [...].

Referências bibliográficas

- ANTUNES DA SILVA (1947). *Vila Adormecida* (contos). Lisboa: Portugalíia Editora.
- ANTUNES DA SILVA (1958). *O Amigo das Tempestades*. Lisboa: ed. autor. Textos “Vértice”.
- ANTUNES DA SILVA (1960). *Suão*. Lisboa: Portugalíia Editora. Col. “O Livro de Bolso”, n.º 11.

- ANTUNES DA SILVA (s/d). *Infância*. Lisboa: Fomento de Publicações. Livros “Mosaico – Pequena Antologia de obras-primas”, n.º 84.
- VÍTOR ENCARNAÇÃO (2008). *Marcado a Cal* (contos). Odemira: Ed. 100Luz.
- VÍTOR ENCARNAÇÃO (2012). *Suão*. Odemira: Ed. 100Luz
- ALVES, Ricardo A. (Seleç. e notas) (2007). *100 Cartas a Ferreira de Castro*. Sintra: Câmara Municipal.
- ANDRADE, José e BACSH, Gottlieb (2017). *Clima e estado do tempo. Factores e elementos do clima*. Évora: Inst. Ciências Agrárias e Ambientais Mediterrânicas, Escola de Ciência e Tecnologia: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/22639>
- CAPELO, Jorge e CATRY, Filipe (2007). “Biologia, Ecologia e Distribuição da Azinha”. In J. Sande SILVA (coord. edt.), *Os Montados* (pp. 115-129). Lisboa: Público e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.
- CARVALHO, Ana Cristina (2017). *Terra Nativa: Natureza e Paisagem Humanizada em Ferreira de Castro*. Oliveira de Azeméis: Centro de Estudos Ferreira de Castro.
- COUPE, Laurence (ed.) (2000). *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*. New York: Routledge.
- FAGAN, Brian (2020 [2000]). *A Pequena Idade do Gelo. Como o Clima fez a História: 1300-1850*. Loures: Alma dos Livros.
- FROTA, José (2013). *Vida e obra de Antunes da Silva ou O orgulho de ser alentejano*: <https://viverevora.blogspot.com/2013/07/vida-e-obra-de-antunes-da-silva-ou-o.html>
- GARRARD, Greg (2006). *Ecocrítica*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília.
- GLOTFELTY, Cheryl e FROMM, Harold (eds.) (1996). *The Ecocriticism Reader – Landmarks in Literary Ecology*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- HUNTINGTON, Ellsworth (1948 [1915]). *Civilization and Climate*. New Haven: Yale University Press.
- LOPES, Óscar (1961). A Crítica do Livro. *O Comércio do Porto*, 12 Setembro.
- LOVE, Glen (2003). *Practical Ecocriticism*. Charlottesville e London: University of Virginia Press.
- MARQUES, M.^a João (2011). *Ensaio da Imaginação com a Paisagem: O Alentejo de Antunes da Silva*. Évora: Universidade Évora (Tese Doutoramento): <http://hdl.handle.net/10174/15723>
- MIRANDA, Pedro *et al* (coord.) (2006). O Clima de Portugal nos Séculos XX e XXI. In F. Duarte SANTOS e P. MIRANDA (eds.). *Alterações Climáticas em Portugal: Cenários, Impactos e Medidas de Adaptação* (pp. 47-113). Lisboa: Gradiva.
- NASCIMENTO, Manuel (s/d). Introdução a ANTUNES DA SILVA. *Infância*. Lisboa: Fomento de Publicações.
- PINTO-COELHO, Teresa, RIBEIRO, Nuno e POTES, José (coords.) (2023). *Livro Verde dos Montados*. Évora: Instituto Ciências Agrárias e Ambientais Mediterrânicas.

- KAYSER, Wolfgang (1951). *Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária* – Vol. II. Coimbra: Arménio Amado Ed.
- RIBEIRO, Orlando (2011 [1968]). *Mediterrâneo – Ambiente e Tradição*. Lisboa: F. C. Gulbenkian, 3.^a ed..
- RIBEIRO, Orlando (1986). *Portugal – O Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 4.^a ed..
- REIS, Carlos (2008). *O Conhecimento da Literatura*. Lisboa: Almedina, 2.^a ed.
- ROSA, M.^a JOÃO e VIEIRA, Cláudia (2003). *A população portuguesa no século XX*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- SIMÕES, Manuel (2009). A tensão entre espaço rural e espaço urbano na narrativa de Antunes da Silva. *Nova Síntese – Textos e contextos do neo-realismo*, 4: 149-158.

Webgrafia

- De Rerum Natura: <http://dererummundi.blogspot.com/2013/10/o-alentejo-na-obra-de-antunes-da-silva.html>
- Fórum de Meteorologia: <https://www.meteopt.com/>
- Huc Illuc: <https://hucilluc.blog/a-conversa-com-vitor-encarnacao/>
- Instituto Português do Mar e da Atmosfera <https://www.ipma.pt/>
- Museu do Neorrealismo: <http://www.museudoneorealismo.pt/pages/1075>
- Portal do Clima: <http://portaldoclima.pt/pt/>
- The Intergovernmental Panel on Climate Change: <https://www.ipcc.ch/>
- Viver Évora: <https://viverevora.blogspot.com/>

Agradecimentos

À Maria João Marques, pelas trocas de impressões que me ajudaram a perceber melhor *Suão*; ao Jorge Costa Lopes, pela sugestão e envio da crítica de O. Lopes; à Natália Constâncio e à Albertina Raposo, pela revisão e sugestões.

Este artigo foi escrito no âmbito do contrato de trabalho com a FCSH/Cics.Nova, financiado por fundos nacionais através da FCT, decorrente da Bolsa de Investigação Científica do Concurso de Estímulo ao Emprego Científico – CEEC IND/02152/2017.

Notas

- ¹ Analisa-se a 1.^a edição do romance (1960). Para conhecer a evolução do texto ao longo das sete edições, ver a I Parte da Tese de Doutoramento de M.^a João Marques (2011), Univ. de Évora.

- ² Clima de uma região ou local: conjunto das condições meteorológicas predominantes durante um período mínimo de 30 anos, avaliado em média e variabilidade dos parâmetros meteorológicos: pressão atmosférica, temperatura do ar, humidade relativa, vento, etc. O “estado do tempo” são as condições meteorológicas instantâneas (Andrade & Bacsh, 2017 e IPMA).
- ³ Criado em 1988 pelo Programa das Nações Unidas para o Ambiente e pela Organização Mundial de Meteorologia, o IPCC emitiu 5 relatórios globais – 1990, 1996, 2001, 2007, 2014 – e emitirá o sétimo em 2021.
- ⁴ Fonte: CCDRA <https://www.ccdr-a.gov.pt/index.php/ra-87821/mapas/mapas-tematicos>
- ⁵ Contracapa de *O Amigo das Tempestades* (1958).
- ⁶ Museu do Neorrealismo: <http://www.museudoneorealismo.pt/pages/1075>
- ⁷ Entrevista: <https://hucilluc.blog/a-conversa-com-vitor-encarnacao/>
- ⁸ Edição em livro ilustrada pelo designer e ilustrador alentejano Joaquim Rosa.
- ⁹ “Suão” tem diferentes significados conforme as regiões do país. Para o IPMA é “a designação habitualmente dada em Portugal (em especial no sul) a um vento de sul ou sueste que transporta uma massa de ar quente e seco”. Em geral, é um vento, quente e seco no Verão, que no Inverno vem carregado de humidade e pode trazer trovoadas (<https://www.meteopt.com/forum/topico/vento-suao.6628/>).
- ¹⁰ As observações meteorológicas, representadas em mapa, num período parcialmente sobreponível com o tempo da ação, entre 1961 e 1990, mostram uma precipitação média acumulada no Verão, em todo o Alentejo, inferior a 50 mm, portanto praticamente nula (Miranda *et al*, 2006:50, 51).

NB: Nas citações, manteve-se a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

CAPÍTULO 9



Foto: Ana Cristina Carvalho

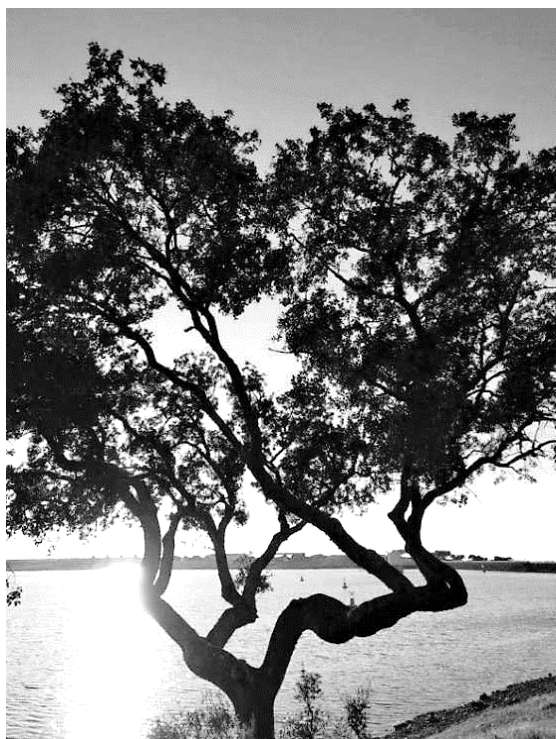


Foto: Albertina Raposo

Resumo

“Para lá de Moura, a rota do paraíso”. A geografia afectiva de Urbano Tavares Rodrigues

Este artigo analisa as representações literárias da paisagem e as percepções da natureza em narrativas de Urbano Tavares Rodrigues cujo espaço de acção se situa no Alentejo, com destaque para a colectânea *Estórias Alentejanas*, que reúne contos e novelas escritos antes de Abril de 1974. Paralelamente, são convocados alguns excertos do ensaio *A Luz da Cal*, para perceber até que ponto as paisagens literárias da ficção estão ancoradas numa geografia real, no *locus* do escritor. Percorremos algumas narrativas situadas no Monte da Esperança e área envolvente, espaço físico onde Urbano cresceu, em comunhão com a natureza e com o mundo rural, e cavalgamos as paisagens de montado entre os rios Ardila e Guadiana que o autor desbravou na juventude. Concluimos que os locais concretos da infância e juventude do autor configuram a sua geografia afectiva e literária. A literatura é a forma de Urbano re-habitar a paisagem.

Palavras-chave: Alentejo. Ardila. Guadiana. Monte da Esperança. Natureza. Paisagem.

Abstract

“Para lá de Moura, a rota do paraíso”. The affective geography of Urbano Tavares Rodrigues

This paper analyses the literary representations of landscape and the perceptions of nature in narratives by Urbano Tavares Rodrigues located in Alentejo, with emphasis on the fictions collected in *Estórias Alentejanas*, which brings together stories written before April 1974. Simultaneously, we summon excerpts from the essay *A Luz da Cal*, in order to meet the literary landscapes, anchored in a real geography, the writer's *locus*. We walk through narratives situated in Monte da Esperança and its surroundings, a place where Urbano grew up, living with nature and the rural world, and we ride through the ‘montado’ landscapes between rivers Ardila and Guadiana, which the writer explored in his youth. We conclude that the real places of the writer's childhood and youth configure his affective and literary geography. Literature is the author's way of reinhabiting the landscape.

Keywords: Alentejo. Ardila. Guadiana. Monte da Esperança. Nature. Landscape.

“PARA LÁ DE MOURA, A ROTA DO PARAÍSO”. A GEOGRAFIA AFECTIVA DE URBANO TAVARES RODRIGUES

Joana Abranches PORTELA

Centro de História de Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora*
joana.portela75@gmail.com

1. “Meus olhos desmesuradamente abertos perante os segredos da Natureza”

À beira do Ardila, foi rural a infância de Urbano. Nascido na urbe lisboeta, tinha três anos quando a família se mudou para um monte alentejano, nos arredores de Moura, terra dos antepassados paternos: “Foi nesse cenário rústico, que de Inverno acordava muitas vezes branco de geada e onde a Primavera vinha cedo, de ouro e azul, sobre a verde germinação das searas, que decorreram os anos mágicos da minha infância.”¹ Entre plainos, montes e

montados, os olhos sensíveis e espantados de Urbano habitaram o largo Alentejo. Ou terá sido o Alentejo quem habitou a larga infância de Urbano?

Terminada a escola primária em Moura, volta para Lisboa aos dez anos, para aí frequentar o Liceu Camões. Mas as terras alentejanas, o rio Ardila e o Monte da Esperança continuariam a fazer parte da sua adolescência e juventude, em regressos sazonais muito ansiados. É com viva emoção que, no romance *A Hora da Incerteza*, pela voz narrativa, o escritor recorda a paisagem alentejana da infância, à qual retornava sempre nas férias, um “reino encantado” à beira-rio, um lugar sagrado, levando-nos consigo em passeios a pé, a cavalo ou em excursões da memória:

Já nos aproximamos da ribeira. Deixamos as terras semeadas, vamos por um estreito carreiro, quase à beira-rio, entre choupos e amieiros. [...] A outra margem, pedregosa e bravia, aproxima-se em ondas de azinheiras desgrenhadas. [...] Gostaria de poder explicar-lhe que foram para mim como um reino encantado (sobretudo quando, já a estudar em Lisboa, vinha aqui a férias) estas hortas, as malhadas dos pastores, os freixos da ribeira, e como tudo isso se me tornou mais tarde em talismãs, em coisas sagradas. (Rodrigues, 1995, p. 80)

ALENTEJO(S) – Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção, Lisboa, Edições Colibri, 2021, pp. 175-191.

Indeleavelmente marcado por esse espaço-tempo da infância no Alentejo, o escritor dedicou a esta região uma parte significativa da sua obra enquanto ficcionista. A natureza vibrante, as paisagens de montado e planície, os campos e as suas gentes, os trabalhos e os dias, mas também as desigualdades e misérias do povo são o barro com que Urbano molda as suas narrativas. Assim o escreve no conto “Terra Vermelha”: “Aqui descobri a beleza da árvore alentejana no espaço vazio, aqui, depois da sesta e dos mergulhos no rio, acordei poeta [...] Aqui aprendi a fraternidade e é aqui que ela pulsa mais verdadeira em mim, junto destes deserdados” (Rodrigues, 1977, p. 211).

Este enraizamento fundo e fecundo com “a terra vermelha da margem esquerda” está lavrado em vários romances, mas sobretudo nas suas coleções de contos e novelas, desde a obra inaugural, *A Porta dos Limites*, até à quase derradeira, *A Última Colina*. Algumas dessas narrativas, escritas antes de Abril de 74, estão reunidas na antologia *Estórias Alentejanas*, de 1977, que constitui o principal *corpus* de análise para este artigo.

Contudo, não é apenas enquanto ficcionista que Urbano se destaca como o grande escritor do Alentejo. O luminoso ensaio/roteiro de viagem que escreveu para o álbum fotográfico *A Luz da Cal: Itinerário Alentejano* é um autêntico hino de louvor a todo esse chão e horizonte do imenso além-Tejo, de alto a baixo, da costa à raia. Uma leitura paralela desta viagem ensaística por *A Luz da Cal* – eivada de memórias autobiográficas – e dos espaços evocados nas *Estórias Alentejanas* permite-nos redescobrir os sítios, os lugares que afeioaram a mundivivência e o olhar do escritor, a começar por aqueles, indelévels, que haveriam de tornar-se, mais tarde, os talismãs da sua “rota do paraíso”:

Para lá de Moura, a rota do paraíso: pela estrada que passa na bica do Moscão, sobre o Rio de Brenhas, vai o churrião, puxado por uma parelha de machos espanhóis, avançando pela estrada nova, até tomar o caminho pedregoso que, entre olivais e alguns “montes” pequenos e alvacentos, conduz ao grande portão da Quinta da Esperança, com o seu sino de gaiola. Meus joelhos esfolados, meus olhos desmesuradamente abertos perante os segredos da Natureza, a água puríssima da mina, as primeiras caçadas, os primeiros livros, o aprender da espora. (p. 80)

O que aqui propomos é um breve “passeio literário”, na companhia de Urbano, por lugares da sua rota do paraíso. Nesta abordagem à representação literária da natureza, do território, da relação humana com a terra nas narrativas das *Estórias Alentejanas*, o olhar que guia este artigo parte, desde logo, de duas chaves de leitura. A primeira provém de afirmações do

próprio escritor: “Sinto, porém, a Natureza como divina, numa renovação permanente de que fazemos parte, como os animais e as plantas”², acrescentando, noutra ocasião, reconhecer em si próprio uma “costela de comunista e outra de franciscano”³. Esta comunhão franciscana com a natureza constitui, parece-nos, um dos horizontes de referência das suas ficções.

A outra chave de leitura que orienta a nossa análise é a concepção do filósofo e historiador Besse (2013) no seu artigo “Estar na paisagem, habitar, caminhar”, sobre a paisagem como o espaço do *habitar* humano, como uma *geografia afectiva*, de proximidade e de implicação com o mundo. Deste envolvimento, implicado e vivido, do ser humano com o espaço nasce uma *geografia sapiente*, na qual o corpo ocupa um lugar central na construção das experiências paisagísticas.

Ora, a paisagem habitada de Urbano começou por ser, na infância, o espaço rural e concreto “para lá de Moura”, entre o Monte/Quinta da Esperança e a ponte do Ardila, estendendo-se depois entre Ardila e Guadiana, e mais tarde a todo o território simbólico da Margem Esquerda⁴. Por fim, a sua geografia afectiva abarcará toda a lonjura do Alentejo. Pelos olhos e palavras do escritor, vamos calcorrear a sua rota do paraíso, entre a metáfora e a observação do real, onde uma certa nostalgia sempre coabita com a esperança.

2. O Monte da Esperança e o Vale da Parra: “o nosso condado mágico”

Urbano cresceu na Esperança. A Esperança não foi o seu berço, mas o seu ninho. Mais tarde, a par dos valores da Liberdade e da Igualdade, a esperança há-de converter-se, de feliz topónimo, em utopia de vida. Há-de converter-se também, depois de Abril, no gesto mais largo da sua Fraternidade com os deserdados da terra e os bastardos do sol. O Monte da Esperança foi esse *incipit* auspicioso na vida do escritor: “E cresci no «monte» entre homens e bichos do campo, entre mistérios e maravilhas, estios ardentes, invernos de sol e geada, algumas vezes molhados, com a chuva a cavalo no vento pelos olivais apagados ou sobre o montado, que então vestia o seu capote de tristeza” (Rodrigues, 1996, p. 11).

Para lá de Moura, a 4 km da vila, descendo para o rio, o Monte da Esperança é o “lugar que marca decisivamente a sua infância, em descobertas de espaços de liberdade e de gentes, em aprendizagem do amor «pelos seres e pelas coisas», e colorindo de tons solares toda a sua vida de escritor” (Santos, 2009, p. 15). Em Urbano, os lugares da sua meninice são um ponto

de eterno retorno, de terno renovo. Pela voz narrativa d'*A Hora da Incerteza*, são evocados, com detalhe e ternura, os espaços agrícolas do monte:

Os *montes* costumam ficar em pontos altos, arejados, mas este acolheu-se às concavidades de um vale, que vai descendo, em suave declive, para a ribeira, ericado de oliveiras e favais e, por fim, espraiaando-se em terras de nata, que permitem duas culturas por ano. [...]

Os milhafres, lá em cima, rondam o festim, às vezes descem sobre os charros e os olivais, do lado da mina de água, para logo ganharem novamente altura, sempre atentos. [...] Arrasto-o para a eira, de onde se avista, de um lado, a estrumeira do *monte*, junto à cavalaria, ao celeiro e à vacaria; do outro lado, os longes do rio, com os seus choupos esguios e desnudos. [...]

Eu vinha volta e meia para esta eira em pequeno. Havia aqui uma grande serra de palha, tão alta como um castelo, na minha visão desse tempo. Subia lá para cima, com outros garotos, e dominávamos o curral dos porcos, os olivais, a horta, que era um jardim muito verde com olhos-flores, as grandes nespereiras e os atalhos inviolados das mangas, as nódoas roxas da sonda-gem, as sobreiras muito copadas... Éramos os donos do mundo. (pp. 51, 53, 55)

Esse mundo alargava-se pelo Vale da Parra, para lá dos olivais em volta e dos limites ribeirinhos do Monte da Esperança: espriava-se para montante e jusante do rio Ardila, e para a outra margem, lugares que Urbano vadeava livremente, com o irmão Miguel, várias léguas em redor. Em *A Luz da Cal*, o escritor refere-se a esse território como o “condado mágico da minha fantasia, esse trecho de terra e de rio que vai da ponte do Ardila à horta dos Frades, carregado de segredos, e tem todos os tons da paleta alentejana” (p. 49). Aproveitemos estas palavras para realçar que a paleta multicolor do Alentejo está sempre muito presente em Urbano: além do “branco de geada”, do “ouro e azul” da Primavera, da “verde germinação das searas”, já citados⁵, encontramos uma cromia muito variada na figuração da natureza: “as grinaldas roxas das olaias”, “o roxo do alecrim”, “os tufos rosados dos loendreiros”, “a flor dos almeirões, que manchava os prados de azul”, “o fuste vermelho de um sobreiro”, “a terra vermelha da margem esquerda”, “o amarelo da flor do tojo”, a água “castanha, da cor dos barros”.

Mas retornemos à eira, ao epicentro desse mundo que começava na Esperança e que, em expedições a pé ou a cavalo, se estendia pelas terras à volta – olivais, charnecas, montado. É nesta eira, palco de tantas brincadeiras, mas também de arriscadas proezas equestres, que tem lugar o conto

“A prova dos nove”, esse ritual de iniciação que o narrador supera, ao conseguir, depois de um primeiro revés, montar o *Cravo Negro*, “um animal em pleno viço, por desbravar”:

[...] e, respirando inebriadamente, de novo me atirei ao *Cravo Negro*, num pulo que me atravessou sobre a sela. Enforquillei-o já a galope, nem sei como, e tinha a sensação de correr sob arcos do triunfo, certo de que nunca mais cairia, enquanto o cavalo [...] despedia, entre os brados dos ganhões e dos pastores, para a livre soagem, para os vastos piornais da charneca, através da courela das amendoeiras, aonde o sol arraiado arrojava todas as esperanças, sem que eu soubesse exactamente que esperanças eram... (Rodrigues, 1977, p. 124)

Vivificado pela Esperança, o Alentejo de Urbano é rota do paraíso, é flor da utopia. Sente-se latejar uma permanente vibração de vida nas suas representações paisagísticas. Os relevos da geografia, as unidades de paisagem, os usos do solo, as gentes do campo, a fauna e a flora nunca surgem como cenário, mas antes como uma imanente comunhão com a natureza e com esse mundo rural de que o escritor se sente co-pertença. Os dois excertos anteriores, descrevendo lugares concretos do monte, não só permitem uma reconstituição dos espaços rurais que moldaram a infância de Urbano, como deixam perceber a dinâmica das relações espaciais e ecossistémicas entre os diversos elementos da paisagem. Esta teia de relações é também perceptível no trecho abaixo de *A Luz da Cal*:

A nossa existência irrequieta decorria entre a realidade do Vale da Parra, com suas rochas e estevas, suas figueiras do inferno, grifos magníficos, que não nos deixavam chegar perto, os milhafres rondando alguns restos de animal morto, sobre a Casa da Barca, onde paravam então os ciganos, fazendo aguada nas suas andanças entre o Guadiana e a raia; e o sonho de olhos abertos, as aventuras fabulosas que vivíamos [...]. O nosso condado mágico era o espaço de todas as transfigurações, de todos os prodígios inventados-verdadeiros. (pp. 17-18)

“O nosso condado mágico” é bem a síntese da geografia afectiva do escritor, nesse espaço dual entre a concreta “realidade do Vale da Parra” e “o sonho de olhos abertos”, um lugar de prodígios inventados e de prodígios verdadeiros. Urbano não é, pois, um observador-pintor da paisagem alentejana; tem dela uma visão íntima, um vínculo forte que se traduz num conhecimento interno. Implicado no espaço, participa dessas relações recíprocas com a geografia física e natural, mas também participa da paisagem humana

e social que constitui a trama da sua vida no monte, “escutando os cantos e os dizeres dos camponeses, brincando com os pastorinhos das ovelhas e das vacas, galopando pelos montados do outro lado do rio, escalando cabeços cobertos de estevas e mistério.”⁶ A sua geografia é palmilhada, calcorreada, escalada, galopada. É, pois, uma geografia sapiente, de “joelhos esfolados” e “nódoas roxas da sondagem”. Mas este conhecimento interno, fundo, íntimo, deriva igualmente de momentos de longa contemplação:

Por causa dos exames, só em Julho do ano seguinte voltei ao Alentejo, onde desabou nessa altura um calor tremendo, que embaciava o céu. Mais de quarenta graus à sombra. Sufocava-se. De manhã, ainda eu saía a cavalo, em adoração aos campos ardidos, aos lucilantes restolhos, salpicados do sangue das papoilas. De tarde ficava deitado, suando, com a janela aberta, a ouvir os zumbidos das moscas; e pasmava do vigor daqueles homens que, sob as mil espadagadas do sol, a meio da tarde loira e escaldante, faziam as debulhas pelas eiras, com os lenços de riscado pendurados, à mourisca, dos sombreiros, a cobrirem-lhes as nucas abrasadas. Até os bichos, escondidos, dormiam, a não ser as cigarras, fadadas para cantar. Símbolo daquela terra era a flor dos almeirões, que manchava os prados de azul ao abrir do dia, enquanto corresse ainda uma aragem, e à hora desolada da calma parecia murcha, recolhida, senão completamente morta, para renascer afinal, outra vez azul, com o dia seguinte. (Rodrigues, 1977, p. 56)

Percebe-se, neste excerto do conto “À luz do Verão”, três características do olhar e da escrita de Urbano. Por um lado, um carácter sensível, delicado, muito atento ao real, aos tons, aos sons e aos segredos da natureza, com a qual aprende lições sobre o mundo dos homens, como a flor dos almeirões, símbolo do renascer da terra (e da humanidade) a cada novo dia. Por outro lado, a indissociabilidade da presença humana na sua geografia afectiva: são tão da paisagem as papoilas, os sombreiros e o canto das cigarras, quanto os homens que “faziam as debulhas pelas eiras”. Uma terceira característica, muito evidente neste trecho, é o carácter multissensorial (sinestésico até) da representação descritiva. Neste caso, além das sensações visuais e auditivas, predominam as sensações tácteis (*calor tremendo, quarenta graus à sombra, campos ardidos, suando, espadagadas do sol, escaldante, nucas abrasadas, aragem, hora desolada da calma*). Também a ênfase nos factores climáticos é recorrente nas descrições do ficcionista, nas quais se intui como o clima é um aspecto absolutamente determinante da paisagem e identidade alentejanas.

A figuração da natureza como espelho da alma está também muito presente no imaginário de Urbano, sobretudo nos contos que evocam a morte dos animais seus companheiros de infância, como no conto “Natal azul”, onde narra o enterro pagão do burrinho em que o escritor e os irmãos aprenderam a montar. Mas esta paisagem que sente, que se emociona, que também murcha e entristece, não é tanto o resultado de uma intencional personificação literária, quanto de uma “costela franciscana” que pervade de comunhão toda a natureza envolvente. Assim se percebe no conto “A última façanha do Tigre”, recordação da véspera da partida para Lisboa, após as férias de Natal na Esperança:

A véspera de Reis era toda repassada de melancolias. Dia tristíssimo e quase sempre azul, mas ventoso, pois no vento é que as saudades acordam. E aquelas que nos punham não eram ausências, senão desses olivedos ainda próximos e dessas lavradas que não tornaríamos a enxergar antes de Abril, quando as vacas já fossem pastar nos primeiros restolhos da cevada, ceifada em verde, à beira do Ardila.

[...] Antes da abalada, peregrinávamos pelos cerros do Vale da Parra, para levar nos olhos aquelas vistas dos sítios familiares, onde se vinham amagar com os tufos de piorno os milhanos e as abetardas. Mas dir-se-ia que até as azinheiras e os algares e as praias do Ardila onde “íamos a banhar” no Verão entristeciam de ver-nos partir. Já não era a mesma coisa... (pp. 43-44)

3. Do Ardila ao Guadiana: “adorava os rios do seu deserto”

O Alentejo do autor de “Margem Esquerda” – com as suas azinheiras e charros, os seus cabeços, cerros e charnecas – não é uma paisagem árida. As ribeiras e os rios regam a sua prosa como lhe embeberam a infância e a juventude. Pelas planícies ondulantes das *Estórias Alentejanas* sentimos rumorejar a ribeira da Toutalga e a de Brenhas, “onde a água corria com um bater de asas”; com as personagens dos seus contos e novelas, transpomos as poldras do Ardila, banharmo-nos nele e avistamos o Guadiana, com os seus aloendros e “moinhos árabes do longe”. Como o cavaleiro solitário da novela “Jornada sem regresso”, também Urbano “adorava os rios do seu deserto”.

Pronto: lá estava o “monte” da Defesa. E água outra vez. O Encristado adorava os rios do seu deserto. Via para lá do porto, alongando os olhos, uma atalaia e um choupal. Depois eram as terras de Moura, que a distância guardava preciosamente: olivais densos, terra rica, de branda feição.

Havia de torcer já para a direita, querendo atingir a curva do Ardila, pelo caminho que lhe tinham ensinado. Era um atalho fundo e estreito, cheio de covas, de onde mal se enxergava a verde limpidez da várzea.

O calor diminuía.

O cavalo lá ia seguindo, num trote certo.

Lembrava-se já o cavaleiro das poldras, por onde uma vez passara, havia mais de dez anos. Por ali é que se ia para Moura. Mas ele agora queria era ver o cabeça do tesouro.

Já a azenha, que ao Encristado tinham dado em referência, se avantajava no cotovelo do rio, projectando sobre o cascalho alvi-rosete uma sombra alongada. [...]

Uma velhota, perto do moinho, andava recolhendo peças de roupa, que ali deixara estendidas a secar. (p. 15)

Esta paisagem ribeirinha foi, para Urbano, o espaço físico e afectivo das aventuras de criança e cavalgadas de juventude – e, mais tarde, a geografia sentimental do escritor, um *locus* recorrente da sua rota do paraíso. Neste excerto, são incluídos todos os pontos de referência que configuram, no imaginário do ficcionista, aquele troço – tão familiar! – do seu Ardila: o porto, a atalaia, o choupal, a curva/cotovelo do rio, as poldras, a azenha/moinho, o cascalho da margem. Estes aspectos do cenário ripícola, estes talismãs da beira-rio, tantas vezes evocados noutras narrativas, correspondem a referentes reais. Nesta passagem, estão reunidos num único panorama, e os planos sucedem-se de modo cinematográfico. A composição do espaço é abrangente, construída em movimento. Através da perspectiva do cavaleiro, “alongando os olhos”, o narrador vai projectando, a partir da concretude das coisas, aquela extensão de horizonte que se desfruta de um ponto elevado. A panorâmica é externa, mas, simultaneamente, íntima, interna, interiorizada pela memória. É uma narrativa do olhar que segue a trote pela paisagem, traduzindo a recordação *in loco* da geografia vivida.

A atalaia mencionada, outrora palco de brincadeiras arriscadas de Urbano, é a de Porto Mourão, “a velha torre de tijolo e taipa”, tantas vezes evocada na escrita do autor. Embora nos situemos no âmbito da narrativa ficcional, as paisagens, os topónimos, os lugares representados pela via da memória autobiográfica correspondem a sítios reais, georreferenciáveis e alguns deles ainda reconhecíveis por quem palmilhe “esse trecho de terra e de rio que vai da ponte do Ardila à horta dos Frades”. O chão em que se relacionam e movimentam as personagens de *Estórias Alentejanas* é um espaço vivido, sentido, um lugar de interacções, um *locus* simultaneamente

concreto da geografia física e um *topos* do imaginário do escritor, um *locus/topos* que é espelhado-transfigurado na narrativa, continuamente valorado pela sua memória individual: “Lembrava-se já o cavaleiro das pol-dras”. Este cavaleiro da novela é o Encristado, mas é também o cavaleiro que escreveu o *Ardila*.

A figura do cavaleiro surge diversas vezes nas ficções do autor de *O Cavallo da Noite*. O Encristado da “Jornada sem regresso” e o Grifo, do conto homónimo incluído n’*A Porta dos Limites*, são personagens incontornáveis, desenhadas (e desgrenhadas) pela espora experiente do escritor. No conto “Tornada da Primavera”, de novo encontramos cavaleiros e rio, mas agora seguimos à rédea os irmãos Urbano e Miguel, em cavalgadas nocturnas:

Largávamos até ao *Ardila*. Os valados [...] figuravam àquela hora vultos misteriosos e desconformes.

Vadear o *Ardila* era um heróico contentamento, a grande proeza...

– Não leva muita água?

– Vamos a ver. E um de nós arrojava-se com a corrente; a alimária ia-se afundando pelo rio, num chapejar líquido e frio que era o único ruído da noite. Íamos pois silenciosos, destribados, os joelhos erguidos tão alto quanto possível, o coração batendo: vivia-se...

– O *Papa-Léguas* está quase a nadar. Pronto, já vai subindo.

E do outro lado, reunidos de novo no arenal pedregoso, ala, por aí fora... Levávamos lume! ... As calças secavam no corpo. Quando muito despejávamos as botas. (Rodrigues, 1977, p. 37)

Urbano não desenha, não pinta, não descreve a natureza; inscreve-a no corpo, habita-a por dentro, mede forças com ela. Funde-se, afunda-se e confunde-se nela. Leva o rio no corpo e nas botas. “Vivia-se”. Urbano escreveu o *Alentejo* até aos ossos, adentra-se nele como o seu cavalo se adentra pelo rio. Pulsa, nas suas narrativas, um “coração batendo”, numa comunhão entre a dimensão física da paisagem e uma dimensão axiológica e metafísica. O *Ardila* e as suas margens não são apenas o espaço de “um heróico contentamento” e da grande proeza. São, igualmente, o lugar do descanso e da contemplação, sobretudo “À luz do Verão”:

Em começos de Junho não há prazer, para mim, como o de tomar banho no *Ardila*, ao entardecer. A água está geralmente morna, suave: durante o dia parece castanha, da cor dos barros, mas àquela hora é de oiro fundido. O Sol, nos olhos, estonteia: um clarão de loucura mansa, que me embebeda; e vou nadando, em braçadas vagarosas, pelo meio do rio. Paro, fico a flutuar, e vejo na Rola os chaparros, cujas pernas descem quase até ao

solo, e nos areais, que arrefecem, de ardentes ainda agora, os tufos rosados dos loendreiros. Cegonhas e andorinhas de água vão e vêm, e estas, um instante, mergulham no rio a cabecita, para beber. Nos choupos, a música do vento. Solidão dos choupos sempre povoada de sons... (p. 51)

Este trecho dá-nos um pequeno vislumbre do troço do Ardila que confinava com as terras agrícolas da Esperança. A representação panorâmica e sensorial da paisagem, em diversos planos, parece obtida através de uma lente cinematográfica. O olhar do narrador filma o rio como um organismo vivo, desenha nas margens e nas suas águas um fluxo de vida, aves que vão e vêm, que mergulham. Imerso no Ardila, o autor compõe para o leitor uma música de vento e choupos, de sons povoando o silêncio do entardecer. Eivada de deleite e delicadeza, esta descrição polissensorial revela uma apreensão da natureza como experiência directa, sensível. Estão presentes sensações tácteis (*morna, suave, arrefecem, ardentes*), visuais (*castanha, cor dos barros, oiro fundido, clarão, rosados*), auditivas (*música, sons*) e verbos associados ao paladar (*embebeda; beber*). São referidos também os quatro elementos da natureza (*água, sol, solo, vento*) e a diversidade de fauna e flora (*cegonhas, andorinhas de água, chaparros, loendreiros, choupos*). O escritor habita o *locus* ribeirinho com todo o seu corpo. A geografia da paisagem é vivida na geografia do corpo, por todos os sentidos. Este excerto sobre o Ardila, vivido e observado a partir de dentro, corporiza bem a tese da *geografia afectiva* defendida por Besse (2013, pp. 45-46):

Não há experiência da paisagem sem uma certa porosidade do corpo. O que significa que a experiência da paisagem exprime uma dimensão da relação humana com o mundo e a natureza, que a ciência moderna deixou de lado: a relação directa, imediata, física com os elementos sensíveis do mundo terreno. A água, o ar, a luz, a terra, antes de serem objectos de ciência, são aspectos materiais do mundo abertos aos cinco sentidos, à emoção. A paisagem é uma espécie de geografia afectiva que repercute os poderes de ressonância que os locais têm sobre a imaginação. A paisagem é, antes de mais, da ordem da experiência vivida, no plano da sensibilidade corporal.

De facto, em Urbano, há uma ressonância afectiva, amorosa, que transborda as margens do rio na evocação do lugar. Amoroso é o olhar que contempla, ao entardecer, as águas do Ardila. Pressente-se uma comunhão franciscana do escritor com o mundo natural onde se inscreve, imerso num ecossistema comum, partilhado com águas, aves e árvores. Aliás, esta descri-

ção do *locus* ribeirinho tem os seus laivos de Éden. O rio como lugar de tranquilidade contemplativa é evocado muitas vezes pelo escritor, quando, já adulto, nem sempre consegue “reverter àquela paz inquietante das lentas danças da bruma sobre o Ardila” (1977, p. 217). Contudo, no decurso do conto “À luz do Verão”, percebemos que já se perdeu uma parte deste paraíso.

Um destes dias, vinha eu do banho, já com frio, e parei no sítio onde havia dantes uma sebe da daroeira, cujas raízes foram arrancadas a poder de dinamite, porque faziam dano às oliveiras judiagas daquela estrema. A utilidade comanda sempre. Todavia, aquele valado maninho o que não representava para mim! Era a cerca do nosso mundo e hoje, que desapareceu, a terra é igual dum lado e doutro. (p. 51)

Como já vimos, é recorrente esta prevalência da memória infantil. Por meio da recordação, o escritor preserva na ficção uma paisagem alentejana que, muitas vezes, já desapareceu, em resultado da invasão do olival intensivo que vem destruindo “as oliveiras centenárias [que] são autênticas esculturas” e, também, as retorcidas “azinheiras talhadas em súplica”, cantadas por Urbano noutras narrativas. Por isso, as suas paisagens literárias tornam-se fonte de conhecimento sobre a natureza de outrora, a biodiversidade do lugar, a história ambiental de um território que sofreu mudanças no seu ecossistema ao longo dos anos. A perda da paisagem, mesmo de uma simples sebe de daroeira, leva o autor a procurar eternizá-la na sua prosa, como faz, noutra narrativa, com os choupos do rio. É precisamente essa uma das virtualidades das paisagens literárias (Buescu, 2012, p. 196):

[...] a paisagem literária, surgindo de forma consistente na literatura sobretudo a partir do século XVIII, nasce sobretudo do confronto e da consciência de que também a paisagem se perde. [...] Tal consciência do carácter precário da natureza, da sua historicidade (afinal humana) faz parte da noção de paisagem e acompanha, de uma forma ou de outra, as suas variadíssimas manifestações. Sublinhemos desde já que tal só pode acontecer porque a paisagem é sempre humanizada, e porque através dela se interroga o lugar do sujeito/homem: onde, a que pertencemos?

Para Urbano, “aquele valado maninho” da beira-rio sofreu uma mutilação e, com o desaparecimento da sebe da daroeira, foi-se para sempre o espírito do lugar – já não é “a cerca do nosso mundo”. A perda do *genius loci* é um esvaziamento de sentido da paisagem, e, talvez por isso, se perceba, nas suas narrativas, uma certa melancolia pelo paraíso perdido, que não é apenas o

tempo feliz da infância, mas também o chão concreto, com os seus lugares de afecto. Neste desalento do escritor, quase antecipamos o que Buescu (2012, p. 197) dirá a propósito da perda da paisagem: “Um mundo ocupado pelos valores apenas materiais, e onde nenhum espírito habita, é um mundo de onde a paisagem desaparece, e onde o lugar humano deixa de existir.”

As margens do Ardila e do Guadiana eram, para Urbano, um lugar humano, um espaço natural sempre humanizado, o território das cavalgadas, mas também o lugar da fraternidade e do contacto com a miséria:

Aí pelos catorze anos, galopava eu inebriadamente entre Ardila e Guadiana, com meu irmão Miguel, ao fim da tarde, atrás do sol. Cabeços, chamecas, ferragiais, ermos pedregosos iam desaparecendo sob as patas dos cavalos. Através do esforço puro e do exercício da coragem, procurávamo-nos, sentindo em nós latejar a vida, nessa bebedeira adolescente de vento e espaço. Descobríamos ao mesmo tempo a fraternidade, naquelas casas de adobe, bem pobres e frias, onde entrávamos quase com vergonha e víamos partilhar a penúria ou a fome. (Rodrigues, 1996, p. 7)

Uma singularidade das paisagens alentejanas de Urbano é o facto de serem, muitas vezes, atravessadas na garupa de um cavalo. A geografia é percebida pela prática do cavalgar, modo secular de conhecimento e de transformação simbólica do território. Nas suas ficções, o território entre Ardila e Guadiana é desbravado em cima da sela, de madrugada ou em pleno dia, ao entardecer ou adentrando a noite escura. E a paisagem descrita vai variando, seguindo o ciclo circadiano. No conto “Tornada da Primavera” (Rodrigues, 1977, p. 40) assistimos ao acordar da natureza no montado alentejano. A descrição, sensorial e sinestésica, é pincelada quase em modo impressionista, com contornos imprecisos: “ainda a luz não esculpia nitidamente os relevos” e “a claridade adolecia nos aguçaís”. A luminosidade que vai despontando é suave e morna, não é ainda a luz que fere. Mas, com o curso do sol depois do zénite, também a paisagem se transfigura, algo que acontece no “Poema do «monte» agoirado”, incluído em *A Noite Roxa*. Este poema em prosa, esta recriação lírica da ruralidade alentejana, repleta de nostalgia “do tempo antigo”, evoca o recolher da natureza no montado:

Volto tão triste do hospital, à hora de vésperas, quando o vento carrega as lembranças do tempo antigo. O vento do Mediterrâneo... e não aquele que rasa a chameca, perseguindo na última luz das distâncias a rota esquecida dos churriões.

Olha, um som familiar. Dir-se-ia que alguém coze pão num forno. [...]

Ouvíamos crepitar a lenha de azinho. A tarde baixava, sorridente. Era bem um som alentejano!...

Acolhiam-se os abibes aos piornos, lá junto do Ardila, onde estão guardados os nossos segredos...

[...] os meus olhos seguem a mirada das águas do Guadiana. Ouço os campânulos dos rebanhos, ao recolher. Já são horas de vestir a minha samarra: a planura chama por mim; vai cair geada entre os cabeços, nas ondas do matagal cheiroso...

[...] Escorriam pelo rio em fogo as canções mouriscas. Colheste um lírio. [...]

Eu queria apanhar um grilo para conhecer as vozes da terra à hora de o sol esfriar. Cavalos fugiam pelos montados e esse som de cavalgada era sempre o longe, com os cerros azulando – impossíveis aventuras na placidez infinita da tarde.

(Rodrigues, 2005, pp. 463-464)

De novo, estamos perante uma paisagem marcadamente sensorial, captada por todos os sentidos em simultâneo, mas aqui com predomínio das sensações auditivas, desses “sons-relíquias” de que o autor também fala no conto “Terra vermelha”. Urbano é o grande cantor do Alentejo, porque intimamente lhe conhece “as vozes da terra à hora do sol esfriar” ou os “gemidos vegetais, rasteirinhos, dos trigos miúdos” e ainda “as canções mouriscas” do canto alentejano. Na música da sua prosa, o ambiente rural do Alentejo é profundamente sonoro e diverso: os sons da terra, do rio, dos animais, da vegetação, dos camponeses, do pão que coze num forno. Há sempre uma união muito corporal e rubra com o território. A paisagem não é externa, é interna ao escritor, dir-se-ia que lhe corre nas veias.

4. “O Alentejo é o sangue que me corre na esperança”

É pelos órgãos do corpo, pelos joelhos e pelos olhos, pelo caminhar e contemplar, que Urbano se espanta ante os segredos da Natureza, imerso na paisagem que a sua prosa corporiza. À desmesura do seu olhar aberto, deslumbrado, corresponde a desmesura do Alentejo imenso. Percorrer as *Estórias Alentejanas*, intuir nelas essa infância de “joelhos esfolados”, esse conhecimento táctil e tatuado dos lugares, é entender a ideia do habitar a paisagem caminhando, da geografia trilhada como experiência polissensorial do espaço. Este caminhar é, no escritor, complementado pelas caçadas e “pelo aprender da espora” e, na adolescência, pelo livre cavalgar por cabeços e montados.

Questionando-se porque perdura no escritor “um imaginário literário es-
tritamente alentejano”, João de Melo (2015, p. 193) fala de uma espécie de
infância que se tornou eterna: “O Alentejo participa da educação sentimental
do escritor, pela razão de ter sido nele que o homem descobriu os seres e as
coisas; pelo facto de no homem e no escritor terem acordado o eco e o teste-
munho da sua realidade quotidiana. [...] Uma obra literária assim enraizada
traz até nós o Alentejo real, sublime, deserto e povoado”. É o próprio escri-
tor, na nota introdutória a *Estórias Alentejanas*, quem assume esta ligação
umbilical, ontológica, vital, entre o seu espaço de vida exterior e interior:
“Nesta prosa muitas vezes metafórica, em que cristaliza o meu Alentejo in-
terior, há um referente – o meu Alentejo exterior, [...] que tem sido sempre
o único terreno onde todas as minhas interrogações, inseguranças de escritor
(de homem problemático) se desfazem na certeza da luta necessária e ur-
gente. / O Alentejo é o sangue que me corre na esperança.” (p. 10)

Este passeio, que agora terminamos, por algumas narrativas e paisagens
alentejanas de Urbano Tavares Rodrigues permite-nos concluir que o seu
Alentejo, como espaço habitado – vivido até à raiz, até à cicatriz – tem uma
qualidade emocional, tem uma substancialidade afectiva. Lidas no seu con-
junto, as *Estórias Alentejanas* deixam perceber até que ponto este território
representa a geografia literária, sentimental e ideológica da sua obra. Mar-
cado por uma vivência holística na paisagem, o escritor reconhece-se parte
integrante, integrada, da natureza que co-habita, espelhando na sua escrita
esta unidade, esta pertença recíproca. A literatura é a forma de Urbano re-
-habitar a paisagem. Ler Urbano é uma forma de re-habilitar o vínculo
amoroso humanidade-natureza.

Referências bibliográficas

- BESSE, Jean-Marc (2013). Estar na paisagem, habitar, caminhar. In I. L. CARDOSO
(coord.), *Paisagem Património*. (pp. 33-53). Porto: Dafne Editora / CHAIA.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2012). Paisagem literária: imanência e transcendência.
In C. REIS, J. A. C. BERNARDES e M. H. SANTANA (coord.) *Uma coisa
na ordem das coisas: estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. (pp. 193-203).
Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- CACHAPA, Possidónio (2015). A Fêmea Terra e o Amante Urbano. In E. M.
RAPOSO (coord.), *Urbano, o Eterno Sedutor* (pp. 220-230). Lisboa: Edições
Colibri / C. M. Montemor-o-Novo.

- MELO, João de (2015). Urbano Tavares Rodrigues e o Alentejo. In E. M. RAPOSO (coord.), *Urbano, o Eterno Sedutor* (pp. 192-194). Lisboa: Edições Colibri / C. M. Montemor-o-Novo.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1977). *Estórias Alentejanas*. Lisboa: Editorial Caminho.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1995). *A Hora da Incerteza*, Lisboa: Edições Europa-América.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (texto) e CARDOSO, António Homem (fotografia) (1996). *A Luz da Cal: Itinerário Alentejano*, Ponta Delgada: Éter.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (2005). *Obras Completas, vol. I. A Porta dos Limites. Vida Perigosa. A Noite Roxa*. Lisboa: Dom Quixote.
- SANTOS, Luísa D. (2009). Alvor de um poeta de generosidade militante. In L. D. SANTOS (org.) *Escrevivendo Urbano Tavares Rodrigues – Exposição Bibliográfica*. (pp. 15-32). Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo / C. M. V. Franca de Xira.
- VV. AA. (2011). *Memória das Palavras. Urbano Tavares Rodrigues*. S/l: Edições Cão Menor.

Agradecimentos

A autora agradece aos coordenadores do Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental, projecto no âmbito do qual foi realizada a investigação que deu origem a este texto. Agradece, igualmente, as sugestões e leitura crítica de Ana Isabel Queiroz, Isabel Alves, José Portela e Margarida Morgado, amiga do escritor.

Notas

- ¹ A casa da minha infância, *Seixo Review: Revista Semestral de Artes e Letras*, n.º 6, s/d.
- ² Entrevista de Urbano Tavares Rodrigues ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano XXVII, n.º 955 (Suplemento, n.º 112), 9 de Maio de 2007.
- ³ Fonte: <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2013-08-22-Urbano-tavares-rodrigues-1923-2013-o-escriptor-e-o-cidadaof746254/>
- ⁴ “Margem Esquerda”: Território alentejano delimitado pelo Guadiana e pela fronteira com Espanha, que inclui os concelhos de Mourão, Barrancos, Moura, Serpa e Mértola. Historicamente, as populações da Margem Esquerda sentem-se esquecidas e distantes do poder central, nas periferias do Alentejo, mais próximas de Espanha do que de Lisboa. É o território identitário e cultural dos alentejanos que vivem para lá do Guadiana.
- ⁵ A casa da minha infância, *op. cit.*
- ⁶ A casa da minha infância, *op. cit.*

* Doutoranda em Artes e Técnicas da Paisagem.

NB: A autora não escreve segundo o Acordo Ortográfico de 1990.

CAPÍTULO 10



José Régio com a sua casa de Portalegre em fundo.

Data e autor desconhecidos.

(Gentilmente cedida por Centro de Estudos Regianos, Vila do Conde)



Foto: Ana Cristina Carvalho

Resumo

Paisagem e sociedade portalegrenses em dois contos de José Régio

Neste artigo faz-se uma breve leitura ecocrítica dos contos “Davam Grandes Passeios aos Domingos...” e “História de Rosa Brava”, de José Régio, o mais importante escritor do movimento criado em torno da folha de arte e crítica *presença*. As duas narrativas combinam as alusões à envolvente natural da região portalegrense com a crítica social e a situação da mulher em meio marcado por uma forte supremacia masculina. São analisados os sentimentos do autor face ao Alentejo: a princípio de estranhamento e malquerença, mas depois de forte ligação à terra alentejana e às suas gentes num período decisivo da sua criação literária.

Palavras-chave: Paisagem. Tradições populares. Mulher e sociedade. Criação literária. Alto Alentejo.

Abstract

Landscape and society of Portalegre in two shortstories by José Régio

This article briefly examines, from an ecocritical perspective, the short stories “Davam Grandes Passeios aos Domingos...” and “História de Rosa Brava”, by José Régio, the most important writer of the literary movement created around the magazine of art and critic *presença*. Both combine descriptions of the landscape surrounding Portalegre with social criticism, underlining the women’s role within a society with a strong male dominance. The author’s feelings towards Alentejo are also analyzed. At first, there was a sense of strangeness and even animosity; but afterwards, a connection to the land and its people took place, which opened a decisive period of his literary creation.

Keywords: Landscape. Popular traditions. Women and society. Literary creation. Alto Alentejo.

PAISAGEM E SOCIEDADE PORTALEGREENSES EM DOIS CONTOS DE JOSÉ RÉGIO

Manuel Matos NUNES

Centro de Estudos Regionais
manuel.matosnunes@gmail.com

1. José Régio (Vila do Conde, 1901-1969) residiu em Portalegre, Alto Alentejo, de Outubro de 1929 a Novembro de 1966, tendo exercido funções de professor de Português e Francês no liceu local até à data da sua aposentação, em Janeiro de 1962. Nos primeiros tempos, viu a cidade como um lugar de passagem, à espera de uma colocação mais favorável, mas afinal ali se deixou ficar, praticamente até ao fim da vida, numa espécie de exílio criador longe do bulício deletério dos grandes centros urbanos.

Fundador e diretor da revista *presença*, publicada de Março de 1927 a Fevereiro de 1940, José Régio produziu uma obra de ficção que se inscreve-se na corrente psicologista da *folha de arte e crítica* coimbrã, dando prevalência a uma perspetiva dos conflitos do homem consigo mesmo e com a sociedade, não isenta de uma certa crítica social e, sobretudo no ciclo romanesco *A Velha Casa*, de um forte pendor autobiográfico. Apesar da ausência daquilo a que poderíamos chamar uma visão *ecocêntrica*¹, deparamo-nos em alguns textos do autor com marcas discursivas que remetem para a natureza e o meio envolvente, situando as narrativas em espaços concretos e bem definidos.

Eugénio Lisboa, em *José Régio, a obra e o homem*, apresenta a vida do escritor segundo três períodos: VILA DO CONDE, primeiros tempos; COIMBRA, anos de aprendizagem; PORTALEGRE, anos de criação. Referindo a importância que o afastamento de Lisboa ou do Porto teve na produção literária de José Régio, diz o crítico que “toda a obra de fôlego e profunda meditação implica afastamento e isolamento” (Lisboa, 1986:72).

O objetivo do presente artigo é analisar as ocorrências da paisagem portalegrense e de elementos naturais do Alentejo num *corpus* limitado a dois contos: “Davam Grandes Passeios aos Domingos...” e “História de Rosa Brava”. São contos que combinam o psicologismo típico do movimento *presencista* com um certo “realismo geográfico-social” – como lhe chamou

ALENTEJO(S) – Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção, Lisboa, Edições Colibri, 2021, pp. 193-202.

Maria Aliete Galhoz (1966:98) – com particular incidência na situação da mulher em meio social de forte supremacia masculina. Algum léxico presente faz-nos lembrar o amor de José Régio por plantas e flores, traço pessoal que transmitiu a personagens e episódios das suas ficções, como se vê, por exemplo, nos junquinhos, miosótis e rosas do quintal da casa de Azurara no romance *Vidas São Vidas* do ciclo romanesco *A Velha Casa* (2003:69).

Face aos muitos estudos que a obra regiana tem merecido, esta será uma tentativa de contribuir, na perspetiva apontada, para a compreensão de um escritor que no princípio do segundo quartel do século XX fez surgir entre nós uma nova conceção crítica da literatura e da criação literária.

2. O conto “Davam Grandes Passeios aos Domingos...”, publicado em 1941 e integrado na coletânea *Histórias de Mulheres* a partir da 3.^a edição de 1968, é uma narrativa cuja ação decorre em Portalegre que, como diz o poema, é “cidade / Do Alto Alentejo, cercada / De serras, ventos, penhascos, oliveiras e sobreiros” (Régio, 2001:393). Focando uma crítica à sociedade abastada da região, desenvolve um conjunto de personagens que assumem dimensões tanto do local como do universal.

Em traços largos, é a história de uma órfã, Rosa Maria, acolhida em casa de uma tia rica, que devido a uma paixão malsucedida decide renunciar ao amor. Enamorara-se do primo Fernando, pensando, por certos indícios, ser correspondida, mas o ideal de amor esfumou-se numa noite de Carnaval, em que enfim compreendeu as verdadeiras intenções do seu amado.

A leitura do conto permite identificar um conjunto significativo de alusões à paisagem florestal e a flores, assim como a acidentes orográficos, fatores climáticos e topónimos da região de Portalegre, no interior quase fronteiro do Alto Alentejo. Respeitantes a formações vegetais e componentes botânicos, ocorrem elementos lexicais como *vinhas, olivais, souto, sobral, pinhalzinho, eucalipto*, e ainda *ciprestes, amores-perfeitos, cravo, sardineira, gerânio, espadana* ou *dália*, em alguns casos em estreita conexão com os arroubos sentimentais da protagonista, que nos momentos de maior infelicidade ainda assim se deslumbra “diante da admirável paisagem para que davam as traseiras da casa” da sua tia (Régio, 2007:42).

A Serra de São Mamede, hoje integrada em parque natural², é referida, embora sem o designativo, no episódio do assalto de Entrudo:

Quase toda a gente de teres, em Portalegre, tinha casa na Estrada da Serra. Aí passava um ou dois meses de Estio. A dos Caldeiras era das mais vistosas, com um belo jardim em socacos de onde aprazia olhar a cidade em baixo,

dominada pelos perfis da Sé, das Torres, da Casa Amarela, e trambolhando ou escorrendo desde os ciprestes da Boavista aos eucaliptos do Bonfim o seu apertado casario velho e branco. (p. 47)

Para além desta alusão, existe uma referência ao monte da Penha, sobranceiro à cidade de Portalegre pelo lado Oeste, onde uma cruz implantada no alto das fragas, “imortal símbolo do martírio”, faz lembrar a Rosa Maria a insignificância da sua angústia de órfã recebida por favor em casa de familiares (p. 63). Depois, já destroçada a paixão, é na “amplidão da paisagem”, vista através de um “véu de lágrimas”, que Rosa Maria procura alento para a renúncia definitiva ao amor:

A tarde ia declinando, arrastada e muito doce, toda cheia dos chilridos e voos das andorinhas... Os seus olhos procuraram o Sanatório, o pinhalzinho logo abaixo, a linha das serras longínquas, a ermida branca e vermelha de Sant’Ana: Eram amizades dos seus olhos. Belos passeios que tem Portalegre, para dar aos domingos...! “*Davam Grandes Passeios aos Domingos...*” Pela Estrada da Serra, para os lados de Reguengos, pela Estrada de Alpalhão ou à Cruz da Penha, para a Ribeira de Nisa ou por entre os altos eucaliptos senhoriais da Estrada de Arronches, da Estrada de Castelo de Vide... (pp. 77-78)

Disse Henri-Frédéric Amiel que “qualquer paisagem é um estado alma” (1944:38). Fernando Pessoa, pela voz de Bernardo Soares, classifica a frase do professor de Genebra como “uma felicidade frouxa de sonhador débil”. Mais certo seria dizer, acrescenta o semi-heterónimo pessoano, “que um estado de alma é uma paisagem”. Refere-se, possivelmente, àquilo a que chamamos paisagens interiores, já que quanto à realidade exterior – a contemplação de, como diz, uma “extensão larga” – ela deve ser vista e amada apenas como aquilo que é, “verdade do exterior absoluto” sob “a luz universal do sol”, e isso é caminho por onde não passa o sonho, mas sim a noção da beleza captada pelos olhos (Pessoa, 2006: 94). A comunhão com a paisagem da personagem regiana, assente no desengano de uma paixão, terá mais de Amiel do que de Pessoa. De qualquer forma, neste conto de Régio, a presença da análise psicológica não constitui uma barreira à percepção do belo no mundo natural. Dir-se-ia que essa beleza irrompe entre o subjetivismo de Amiel e a objetividade pessoana. Quer dizer, a comunhão com a paisagem por parte da protagonista do conto, assente no desengano da sua paixão, terá mais de Amiel do que de Pessoa; só que no primeiro a beleza da natureza parece ser um catalisador de sentimentos, enquanto na personagem de Régio ela é como uma poção apaziguadora dos seus males.

Aspeto com interesse é a referência feita no conto ao vento suão. Os ventos, personificados como deuses, marcam presença na tradição épica da Antiguidade Clássica: Bóreas, Zéfiro, Euro e Noto. O mistral, vento catabático da Provença, surge em textos literários e cartas de artistas e escritores, alimentando a dinâmica poética da criação artística.

Segundo o glossário meteorológico do Instituto Português do Mar e da Atmosfera, suão “é a designação que habitualmente é dada em Portugal (em especial no sul), a um vento de sul ou sueste que transporta uma massa de ar quente e seco.”³ No conto, este vento sentido em Portalegre tem a capacidade de afetar os nervos sensíveis de D. Alice Caldeira, a tia da protagonista. A narração veicula, de resto, uma sugestiva imagem do clima portalegrense por alturas do Carnaval:

O sol já esquentava, por vezes, com um ardor de verão; nos intervalos desabavam chuueiros furiosos, ou havia frio; certos dias estranhos, o ar ficava parado, sufocante, cinzento, fosforescendo ao longe, de estrias de cobre ou auréolas de oiro; trovões despedaçadores ribombavam pela noite; ou quase só fuzilavam relâmpagos, acutilando de súbitos reflexos avermelhados, esverdeados, os cerros e despenhadeiros longínquos; [...] (Régio, 2007:68 e 69).

Para logo passar a uma descrição poética do vento:

– e por sobre tudo isto soprava o maldito suão que vem de Espanha (“de Espanha nem bom vento nem bom casamento...”), soprava, esse vivo demónio danado, ora já quente como o sopro duma fornalha ora ainda frígido, e fazendo no corpo da gente quebreiras dos ossos e dos músculos, círculos nevralgicos nas órbitas, estocadas nas fontes, pesadumes de esmagamento ou esvaimentos na cabeça, abafações no peito... (p. 69).

As referências ao vento suão aparecem igualmente no poema “Toada de Portalegre” num registo que acentua em dramatismo os efeitos descritos no conto: “Ora agora, / Que havia o vento soão / Que enche o sono de pavores, / Faz febre, esfarela os ossos, / Dói nos peitos sufocados, / E atira aos desesperados / A corda com que se enforcam / Na trave de algum desvão, / Que havia o vento soão / De se lembrar de fazer?” E desta interrogação resulta algo de inesperado e belo: uma pequena semente de acácia é arrojada pelo vento sobre a terra de um vaso e uma frágil planta nele desponta para, depois de transplantada, se fazer árvore. Diz o poema: “E em cada raminho novo / Que a tenra acácia deitava, / Será loucura!..., mas era / Uma alegria / Na longa e negra apatia / Daquela miséria extrema / Em

que eu vivia, / E vivera, / Como se fizera um poema, / Ou se um filho me nascera.” (Régio, 2001:393-400)

Na linha da dimensão poética dos ventos, com propriedade se verá neste suão de José Régio o vento Zéfiro do quadro *Alegoria da Primavera*, de Sandro Botticelli, enlaçando Clóris, ninfa dos campos (Flora, na mitologia latina), para com ela participar no processo de renovação e crescimento da natureza.

3. No conto “História de Rosa Brava”, também integrado na coletânea *Histórias de Mulheres*, encontra-se uma menor incidência de elementos relacionados com o mundo natural, ainda que mesmo assim significativa. A ação decorre em Castelo de Vide, sendo referidos, para além deste, os topónimos Póvoa e Meadas (freguesia daquele concelho), Évora, Carreiras e Portalegre.

O entrecho gira igualmente em torno de uma renúncia ao amor, tendo por contrapartida, tal como no conto anterior, a figura de um primo. Rosa, a brava, assim denominada pelos seus modos bruscos e irreverentes, pela sua determinação em fazer pouco de tudo e de todos, é cortejada pelo primo Rogério quando se esperaria a inclinação do jovem para a sensata e bela Marília, irmã de Rosa. De notar, a coincidência dos nomes: Rosa Maria em “Davam Grandes Passeios aos Domingos...” e Rosa, a brava, em “História de Rosa Brava”. E os pontos comuns não ficam por aqui: em ambas as narrativas há casais constituídos por maridos adúlteros e mulheres desesperadas de ciúme (Adelino e Alice na primeira, Rodrigo e Margarida nesta), além de personagens exteriores ao núcleo familiar representando o equilíbrio, a sensatez e os bons costumes: tia Vitória no primeiro conto e tia Glória no segundo.

Em termos de flora, ocorrem os nomes vulgares de plantas, grupos de plantas e flores, crescendo naturalmente no solo do Alto Alentejo ou cultivadas em jardins e quintais: *giestas, nespereiras, sobreiros e azinheiras; montados e olival; cactos, hortênsias, crisântemos, rosas e roseiras, madressilvas*. Há ainda alusões a trabalhos agrícolas e pecuários, como a *apanha da azeitona* e a *chacina*.

Em conexão com os sentimentos das personagens, encontram-se trechos em que surgem descrições da paisagem e do clima: “Houvera muito calor durante o dia. O ar continuava morno, estático. Lá longe, nos confins do horizonte, as serras azuis esbatiam-se numa névoa. E a tarde ia declinando arrastada, perdida numa grande tranquilidade, com uns últimos raios de sol estirando desmesuradamente, nos montados, as sombras dos sobreiros e azinheiras.” (p. 137); ou “A tarde caía sobre o olival, sobre a charneca

lá longe, sobre as serras mais além, – umas dessas tardes lentas, estagnadas, em que a luz do dia parece demorar-se indefinidamente no céu, pegar-se no ar, e tudo fica imóvel, atônito, suspenso como na expectativa dum crime sagrado ou dum milagre.” (p. 146)

Para além destes aspetos, note-se a aguda crítica social e humana, tanto no que concerne ao regime de relações entre o proprietário das terras e os seus rendeiros, como também, e sobretudo, na forma como nele se apreende o predomínio da “superioridade viril” nos meios social e familiar.

Os rendeiros, “espertalhões” e “laboriosos”, metidos ao trabalho árduo, aproveitam o alheamento do senhorio em folguedos de caça e libertinagens para puxarem pelos seus interesses, patenteando “uma suspeita prosperidade crescente”. Os melhores prédios do proprietário são hipotecados, sendo nesses momentos que Rodrigo volta para o seio de Margarida e esta assina quantos papéis ele lhe apresente, “tonta de o ter de novo.” (p. 119)

Quanto ao que se designa por “superioridade viril”, ela está amplamente presente nas ligações entre as personagens: o irmão com as irmãs, o marido com a esposa e até o filho em relação à mãe. Rodrigo aceita e incentiva o desrespeito do filho varão para com a progenitora, porque, sendo o rapaz o seu continuador, teria de se formar à sua imagem. De instrução, nem precisaria de a obter em grandes escolas, bastando-lhe receber os conhecimentos que o mandara tomar na escola agrícola de Évora. O pai estava certo de que o seu sucessor se afeiçoaria aos cavalos, à caça e às conquistas galantes, mas que na qualidade de futuro terra-tenente alguma ordem desejável teria de pôr na abalada lavoura familiar. Uma coisa, porém, o perturbava: poder o rapaz vir a ser, a breve trecho, um concorrente perigoso das suas conquistas, pensando: “Pouco tardariam a preferir o *patrãozinho novo* as criaditas galantes, as mulheres da apanha da azeitona, as raparigas que vinham para a chacina, e até qualquer *caça* mais fina das vizinhanças.” Para logo apaziguar a perturbação, dando como certo e seguro que no quadro da supremacia masculina dominante “sempre haveria sustento para ambos.” (Régio, 2007:124-125)

4. Portalegre e o Alentejo integram o período literariamente mais rico da vida de José Régio. Em Portalegre, o poeta entregou-se à sua obra, fez amigos, teve grande parte dos seus momentos de felicidade e solidão criadora. Diz-se no poema “Fado Alentejano”: “Alentejo, ai solidão, / Solidão, ai Alentejo, / Convento do céu aberto! / Nos teus claustros me fiz monge, / Alentejo-ai-solidão...” (Régio, 2001:418). É ainda a solidão, associada à

vastidão territorial da província ou talvez à sua menor densidade populacional em comparação com outras regiões do país, que surge nas primeiras palavras da didascália do drama em três atos *Benilde ou a Virgem-Mãe*: “A acção pode supor-se passada na actualidade, em qualquer solidão do vasto Alentejo.” (Régio, 2005:243). E assim temos um texto dramático com todas as condições para se situar num espaço irreal, a tomar como local da ação o território alentejano. Definindo o plano cénico do primeiro ato, diz-se ainda na mesma página: “A cena representa uma cozinha num velho solar alentejano. Grande lareira ao fundo, com uma fresta para o quintal. Estanhos e cobres no friso da lareira.”

Esta referência a artigos de cozinha dum solar do Alentejo remete-nos para o interesse de José Régio por um conjunto de elementos etnográficos, ligados aos usos domésticos, às tradições e à alma do povo transtagano. Tal está patente naquilo a que poderíamos chamar uma *narrativa performativa* da sua permanência na região, o vasto acervo da Casa-Museu de Portalegre constituído por barros de Estremoz, pratos “ratinhos” (peças deixadas na região, em troca de outros produtos, por ceifeiros das Beiras), trabalhos pastoris em corno e em cortiça, utensílios de ferro forjado e artigos têxteis, além, naturalmente, das conhecidas peças de arte sacra popular (Cristos, alminhas, oratórios e ex-votos). Um trabalho de colecionador que influenciou a sua poética, como é notório nos poemas “Nossa Senhora” e “Fraternidade”, do livro *Mas Deus É Grande* (1945), em que o sujeito lírico adota como tema duas peças existentes na Casa-Museu.

O Alentejo foi o fado de José Régio. Não por acaso publicou em 1941 o livro *Fado*, onde se incluem os poemas “Toada de Portalegre” e “Fado Alentejano”. Um fado diferente daquele que se associa ao destino implacável e punitivo do *fatum* latino ou da *moira* grega. O fado de Régio, naquilo que foi o seu fascínio pelo Alentejo, foi um fado de aceitação voluntária. O poema “Fado Alentejano” desenvolve a dimensão sentimental do poeta em relação à terra alentejana, desde a malquerença inicial até à aceitação como lugar de exceção para a criação da sua obra.

Muitos escritores encontraram no Alentejo o filão temático dos seus livros, lançando neles as injustiças sociais, o sofrimento do povo e a angústia do homem ferido de solidão e distância. É o caso de Fialho de Almeida, Manuel Ribeiro, Manuel da Fonseca, Urbano Tavares Rodrigues, Fernando Namora, entre muitos outros. Porém, em José Régio o Alentejo foi como uma segunda vida, um renascimento criador, e isso está claramente inscrito nos versos da última estrofe do poema: “Alentejo, ai solidão, / Solidão, ai Alentejo, / Padre-nosso de infelizes! / Vim coberto de cadeias,

/ Alentejo-ai-solidão... / Coberto de vis cadeias! /Mas estas com que me enleias, / Deram-me asas e raízes.” (Régio, 2001:419).

Referências bibliográficas

- AMIEL, Henri-Frédéric (1944). *Diário Íntimo*, tradução de Teresa Leitão de Barros. Porto: Livraria Tavares Martins.
- GALHOZ, Maria Aliete (1996). *Catorze Ensaios sobre José Régio*. Lisboa: Edições Cosmos.
- LISBOA, Eugénio (1986). *José Régio, a obra e o homem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MARQUES, Ricardo (2012). Ecocrítica. *E-Dicionário de Termos Literários*: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/dicionario/>
- PESSOA, Fernando (2006). *Livro do Desassossego*, edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RÉGIO, José (2001). *Poesia I*, Obra Completa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Idem (2003). *A Velha Casa IV*, Obra Completa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Idem (2005). *Teatro I*, Obra Completa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Idem (2007). *Contos e Novelas*, Obra Completa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Sites da internet

Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas (ICNF): <https://www.icnf.pt/>
Instituto Português do Mar e da Atmosfera (IPMA): <http://www.ipma.pt/pt/index.html/>

Notas

- ¹ A visão *ecocêntrica* toma como paradigma da produção literária ou da análise de um texto uma abordagem que deixa de ser *homocêntrica*, privilegiando o lugar que é exterior ao autor na relação do ser humano com o seu meio. Ver em *E-Dicionário de Termos Literários* o verbete “Ecocrítica”, de Ricardo Marques. Fonte: www.edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecocritica/
- ² O Parque Natural da Serra de São Mamede, o único existente no norte alentejano, foi criado através do Decreto-Lei n.º 121/89, de 14 de Abril. Fonte: www.icnf.pt/portal/ap/p-nat/pnssm/class-carac
- ³ Fonte: Instituto Português do Mar e da Atmosfera: www.ipma.pt/pt/educativa/glossario/meteorologico/

NB: As citações mantêm a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

CAPÍTULO 11



Foto: Albertina Raposo

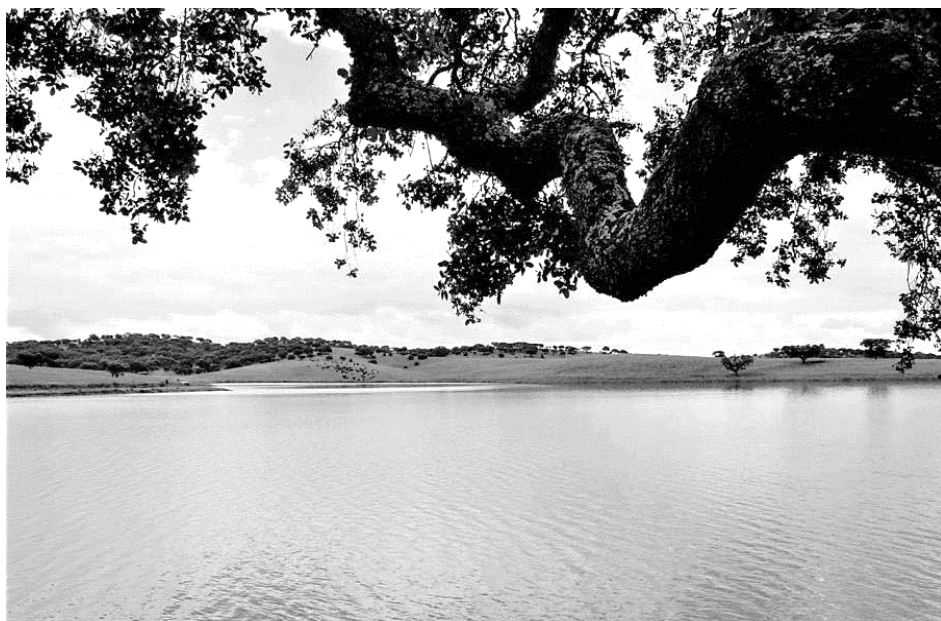


Foto: Sara Carvalho

Resumo

Quietude e revelação: O Alentejo, em Manuel da Fonseca

Considerando-se as mudanças de paradigma das Humanidades no século XX, este ensaio problematiza a relação disciplinar entre História e Literatura, sublinhando-se o teor compositivo que toda a materialidade verbal sempre encerra. Analisa-se, depois, as obras literárias *Aldeia Nova* (1942) (contos), *Cerromaior* (1943) e *Seara de Vento* (1958) (romances), de Manuel da Fonseca, sob o ponto de vista da configuração do espaço e da relação estabelecida com a condição humana. Assinala-se, ainda, a singularidade da escrita deste autor no contexto da estética neorrealista. Conclui-se acerca da centralidade narrativa da paisagem alentejana e da literatura enquanto método de investigação contemplativa.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. História. Baixo Alentejo. Espaço.

Abstract

Quietness and Disclosure: The Alentejo in Manuel da Fonseca

Considering the paradigm shifts of the Humanities in the 20th century, this essay questions the disciplinary relationship between History and Literature, emphasizing the compositional aspects all the verbal materiality entails. On a second moment, the literary works *Aldeia Nova* (1942) (shortstories), *Cerromaior* (1943) and *Seara de Vento* (1958) (both novels), by Manuel da Fonseca, are analyzed from the point of view of the configuration of the space, and the preponderance attributed by this author to the human condition in this context. It is also noted the singularity of this author's writing in the context of neorealistic aesthetics. This article concludes highlighting the narrative centrality of the Alentejo landscape in these works, seeing literature as a method of contemplative investigation.

Keywords: Portuguese literature. History. Baixo Alentejo. Space.

QUIETUDE E REVELAÇÃO: O ALENTEJO, EM MANUEL DA FONSECA

Sandra Guerreiro DIAS

Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra
Escola Superior da Educação, Instituto Politécnico de Beja
sandra.cgd@gmail.com

Películas de poeira reluziam no ar. A labareda do Sol
derramava-se sobre as espigas amarelas e era uma brasa
viva nas costas dos ceifeiros.

Vergados em dois, latejava-lhes na cabeça
o zumbido doloroso de mil cigarras.

Manuel da Fonseca, *Cerromaior* (1943)

1. Literatura e História: contributos para um método contemplativo

A consideração da literatura como fonte historiográfica surge na sequência de uma aproximação entre as ciências naturais e as humanidades, áreas do conhecimento que, apesar de aparentemente opostas, afinal se complementam. José Saramago lembra, a este propósito, Max Gallo, escritor francês que, perante o que considerou a insuficiência da história na transposição do passado, relata que “foi buscar às possibilidades da ficção, à imaginação, à elaboração livre sobre um tecido histórico perfeitamente definido, o que sentira faltar-lhe enquanto historiador: a complementaridade duma realidade” (Saramago, 2001, p. 501). Esta perspetiva adquiriu particular relevância na sequência de três mudanças estruturantes de paradigma, no campo das humanidades, ao longo do século XX: o *Linguistic Turn*, protagonizado por linguistas, historiadores e filósofos como Ferdinand Saussure, John Austin, John Searle, Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Paul Ricoeur, Michel de Certeau, Hayden White, Pierre Bourdieu, entre outros, colocando a tónica na constituição sócio-cultural da realidade; o *Performative Turn*, pela mão de sociólogos, antropólogos, artistas e historiadores da cultura tão diversos como Kenneth Burke, Victor Turner, Ervin

Goffman, Clifford Geertz, Richard Schechner, Judith Butler e Peter Burke, entre outros, que passam a advogar uma concepção performativa de evento, obra, discurso¹; e a emergência, no campo específico da História, da *Era of Testimony*, motivada, em grande parte, pelo acontecimento extremo do Holocausto e pela “tensão ética” (Mudrovic, 2005, p. 112) que o mesmo consignou entre história e memória², resgatando-se a figura central do sobrevivente que testemunha para que, através da memória, a história se conte (Assman, 2006).

Todos estes deslocamentos vieram a determinar uma concepção mais plural e crítica da História, desenvolvendo-se, sobretudo da década de 1980 em diante, uma importante corrente que passou a reivindicar, para a disciplina, um estatuto mais próximo do das artes³. O pressuposto residiu, então, na defesa de uma configuração mais poética desta área de estudos, que acrescentasse, ao campo, profundidade e alcance no tratamento, quer do objeto histórico, quer da proposta comunicativa. Esta desconstrução, na origem do conceito de história poética (Bebiano, 2000), radica na consciência, partilhada por historiadores como Hayden White, Dominick LaCapra, Paul Veyne, Lawrence Stone, Paul Ricoeur, entre outros, que encararam o saber histórico como gnose integradora da indeterminação do “real” – conceito este, hoje, só por si, em franca discussão e crise (acionada, em parte, pelas mudanças de paradigma operadas no seio das ciências naturais por teorias como a teoria da relatividade, a teoria quântica e o espaço-tempo, entre outras) –, e que não pode, na maior parte dos casos, ser observado, apenas, por intermédio da análise e labor tendencialmente objetivo do historiador.

Sem procurar perder de vista o rigor que distingue a história e a criação literária, no seu sentido mais estrito⁴, formula-se, então, a intenção de uma interpretação integradora dos eventos, propondo-se a apropriação desses interstícios que não podem ser captados pela exclusiva e escrupulosa exatidão científica do método histórico clássico. Paul Ricoeur acrescenta mesmo que “este entrelaçamento da história com a ficção não enfraquece o projeto de representação do passado, pelo contrário, contribui para a respetiva concretização” (Ricoeur, 1985, p. 337). O mesmo autor reconhece ainda o papel estruturante da imaginação na contemplação do devir, ao encará-la como mecanismo que intervém ativamente no prolongamento da lembrança e na construção do movimento regressivo, sendo aquela a responsável pelo procedimento simbólico e operatório da articulação relativa entre tempo humano e tempo físico – na linha de Bergson, autor que distingue entre tempo experienciado ou *durée* (duração) e tempo objetivo ou *temps* (tempo). Esta “atividade sintética complexa” (Ricoeur, 1985,

pp. 331-339) protagoniza assim, defende-se, a mediação entre o tempo vivido (no qual o presente se manifesta enquanto eixo de referência) e o tempo sucessivo (sem aquele eixo, ou seja, tempo contínuo projetado) através da determinação de combinações que se materializam nas atividades de preservação, seleção, reunião, consulta, leitura e narração conduzidas pela figura do historiador.

Para tal, e perante aquilo que Lawrence Stone designa como “princípio da indeterminação”, entendido como a impossibilidade, sentida pelo historiador, de manipulação fidedigna do objeto histórico – a que correspondem naturalmente possibilidades infinitas de representação –, o mesmo autor defende a adoção de um esquema discursivo narrativo (Stone, 1979). A este respeito, Ricoeur acrescenta que os modos de reprodução da intriga, na própria História, são assegurados pelos protótipos discursivos emergentes da tradição literária, sobretudo ao nível da composição, configuração e função representativa da imaginação (Ricoeur, 1985, p. 337). É essa explanação que, afinal, assegura a coerência dos vínculos, ao descrever-se a mudança que ocorre entre eventos e objetos, assim se efetivando a ligação entre os vários acontecimentos que partilham uma identidade mais ou menos contínua. Esta diretriz metodológica concretiza-se como culminar desse encontro entre os diferentes elementos examinados, que deve ser investigado e explicado pelo historiador a partir das provas documentais a que recorre, método que tem como objetivo dar a compreender a lei geral que motiva a ocorrência (Danto, 2007).

É na sequência deste argumento, entre outros, partilhado por vários autores neste âmbito⁵, e, sobretudo, partindo-se da análise do discurso histórico enquanto discurso narrativo, que emerge a possibilidade de equacionar a literatura como fonte historiográfica. Na mesma linha de raciocínio, Hayden White defende que as fontes historiográficas tradicionais apenas permitem a captação de evidências, portanto, interpretações possíveis que derivam de uma diversidade conjugada no presente histórico do e pelo historiador (White, 1997). A esta ideia associa-se uma outra, de Paul Veyne: às pistas presentes nos documentos, este historiador prefere chamar “indícios”, que apenas permitem projeções e que dependem sempre, em maior ou menor grau, das “lentes” daquele que analisa o documento (Veyne, 1971). Desta forma, e ao problematizarem o rigor da fonte histórica, White e Veyne preconizam a possibilidade analítica da literatura como base documental no conhecimento e compreensão do passado histórico.

Este interesse passa também pelo facto de, no seu processo de elaboração, a literatura integrar elementos ficcionais e históricos, concretizando o

pressuposto defendido por todos os que encaram a História como “saber próprio mas híbrido que combina dados e imaginação, e o faz com rigor e com arte, afastando-se da estéril presunção da certeza e oferecendo-se aos interesses das pessoas” (Bebiano, 2000, p. 70). Esta articulação assume-se, além do mais, como esse discurso dinâmico e vívido que, segundo Aristóteles, permite “fazer ver” (Aristóteles, 2003), e que, ao invés de entrar em conflito com o desvelo crítico do método histórico tradicional, o robustece, por intermédio de uma operação de “ilusão controlada” (Ricoeur, 1985, p. 338), qual filtro aplicado pelo narrador da história na releitura e narração do passado. Neste âmbito, Ricoeur defende ainda que a poesia permite representar o passado possível, sendo que este pode e deve ser interpretado à luz de Aristóteles, por si citado, reconhecendo-lhe a capacidade de uma representação de caráter geral. Desta forma, a poesia, ficção ou literatura, em sentido mais lato, ocupar-se-ia de uma “verosimilhança do real” (Ricoeur, 1985, p. 345), por oposição à História, que se debruça sobre o passado efetivo e, por isso, mais representativo de estados particulares. Neste campo, defendeu José Saramago (2001) o seguinte:

[...] se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu” (p. 503).

Por último, mas não menos importante, tendo-se em linha de conta a teoria fenomenológica da circularidade fundamental (Husserl, 1970; Merleau-Ponty, 1999; Stewart, Gapenne, & Di Paolo, 2014; Varela, Thompson, & Rosch, 1991), note-se que à escrita é impossível destituir-se-lhe o corpo que a materializa. A codificação do pensamento por gestos de linguagem pressupõe três aspetos (entre muitos outros): a formulação perceptiva do meio, que o inclui, portanto, procurando torná-lo inteligível; a configuração da escrita enquanto processo composicional e dinâmico de sentidos; a sua especificidade adaptativa à forma material que a consigna, neste caso, o texto narrativo. Uma leitura analítica do discurso, histórico ou literário, constitui, por excelência, um ato de descodificação a vários níveis, permitindo destrinçar, entre outros, certo perfil histórico ancorado em atos de produção linguística materialmente marcados. Nesta sua historicidade, remanescem possibilidades de leitura de um tempo inscrito num corpo que fala. Recorde-se, a este

propósito, a sugestiva teoria pós-dramática de Hans-Thies Lehmann, que sobre a categoria específica do tempo, atesta o seguinte: “Na modernidade, o sujeito [...] perde a capacidade de integrar a representação numa unidade. [...] A distância interna da representação dá lugar ao interrogativo apontar-para-si-próprio do sujeito, que nesse modo de ser, já só fixável como gesto, manifesta uma constituição meramente momentânea, instável. O fator deítico torna-se, ao invés disso, central: em vez da representação de um processo temporal, eis o processo de apresentação na temporalidade que lhe é própria (Lehmann, 2017, p. 269).

Não podendo, ou pretendendo, afirmar-se que a Literatura é História ou o seu inverso, parece ser certo, no entanto, que todo o ato de linguagem pressupõe encenação. Neste sentido, o conflito latente entre as duas áreas do conhecimento que se tem vindo a esgrimir tem contribuído para um permanente exercício de revisão e redefinição dos seus limites e fronteiras entre estas áreas do conhecimento, em particular, e entre todas, no geral. A proposição que sugere o texto literário como fonte privilegiada de conhecimento e compreensão da complexidade humana surge, aqui, enquanto exercício de reflexão crítica que permite o confronto entre perspetivas, linguagens e métodos, logo um entendimento mais reflexivo sobre a realidade humana. Reflexão extensível ao campo historiográfico da História Ambiental dos lugares, para a qual este texto se propõe igualmente contribuir.

2. “debaixo de um céu parado”: Manuel da Fonseca e a problemática do espaço em *Aldeia Nova* (1942), *Cerromaior* (1943) e *Seara de Vento* (1958)

Em 1988, em entrevista a Francisco José Viegas, Manuel da Fonseca confessava-se um militante moderado do Neorrealismo doutrinário. Afirmava: “Nunca fui um homem que pensasse no Neo-Realismo senão como eu pensava que ele devia ser realizado. [...] Há outro Neo-Realismo mais simples, como as formas mais altas de ver o mundo, de voar sobre ele, de poder sonhar com ele...” (*apud* Barcellos, 1997, p. 125). No que diz respeito ao amadurecimento e à definição daquilo que seria a disposição do seu projeto enquanto escritor, Manuel da Fonseca antecipa-se claramente à sua geração. Emergente de uma atitude de grupo que cultivava “a obstinada recusa a ser feliz num mundo agressivamente infeliz”, “a ânsia da dádiva total”, ou ainda “o grande sonho de criar uma literatura nova, radicada na convicção de que, na luta imensa pela libertação do homem, ela teria um papel inestimável a desempenhar” (Mário Dionísio *apud* Torres, 1997, p. 82), o

autor irá desenvolver um percurso singular, num ritmo que será o do seu próprio empenho solidário de pulsão contemplativa. Não se trata de uma mera empatia doutrinária pelo oprimido mas, antes, observa José Carlos Barcellos, de uma “fidelidade a uma ética e a uma estética fundamentalmente comprometidas com o humano” (p. 26).

Este compromisso assumiu-o Manuel da Fonseca para com o Baixo Alentejo. Mário Dionísio observa que esta relação advém de uma convivência íntima com a matéria que escolheu contar. Explica: “[...] quando falo em Manuel da Fonseca revelar o Alentejo penso em qualquer coisa de muito semelhante ao Alentejo se revelar a si próprio”, como se “aquelas figuras que aparecem [...] no meio da grande planície comessem subitamente, e sob forma de arte, a falar-nos delas, da terra e dos senhores que a esmagam” (Dionísio, 1942, p. 151). Confronte-se com as palavras do próprio Manuel da Fonseca, em prefácio a *Cerromaior*: “Aí [no Alentejo], fora do instante e imenso apelo da cidade, passeando com meu filho, assistindo aos trabalhos agrícolas, falando com os camponeses, o Alentejo surgiu, veio de lá de longe ter comigo. Uma estupenda modificação aconteceu. Descoberto o pormenor, a semente brotou” (pp. 10-11).

Este olhar, que é, a um tempo, perscrutante e revelador, decorre de uma atitude de contemplação que permite observar o indecifrável, sob um ponto de vista que, em Fonseca, procura ser esclarecido e atuante, e que, como o próprio escreveu num seu poema intitulado “Os olhos do poeta”, reflete “todas as cores do mundo/ e as formas e as proporções exactas, mesmo das coisas que os sábios desconhecem” (*apud* Sacramento, 1959, p. 230). A elaboração estética emerge aqui como manifestação discursiva que não se limita a apresentar o enredo humano, (re)criando-o. É este um dos aspectos em que Manuel da Fonseca se aproxima, ainda que de modo relativo, das linhas mestras do Neorrealismo. Apesar das diferentes matrizes marxistas dos escritores neorrealistas portugueses, o que se traduziu naturalmente em diferentes opções estéticas⁶, neste aspeto concreto, o da “concepção comprometida e militante da literatura” (Reis, 1983, p. 30), na linha de Plekhanov, Gorki, Henri Lefebvre, Georges Friedman e Gutermann, os neorrealistas estavam de acordo. A deriva de Manuel da Fonseca sucede, no entanto, por via da forma como materializou e adaptou estes conceitos ao seu projeto específico, empenhando-se numa superação sustentada por uma revolução que, mais do que ideológica, é estética e humana.

Parte deste processo advém de uma experiência direta do conflito, em sentido amplo, que caracteriza sobremaneira o Baixo Alentejo, não só mas também das décadas de 1930, 1940 e 1950, particularmente retratadas nas

três obras em análise neste ensaio – *Aldeia Nova* (1942), *Cerromaior* (1943) e *Seara de Vento* (1958). É verdade que uma certa matriz ideológica neorrealista constitui o pano de fundo da obra de Fonseca. No entanto, não é menos verdade que o facto de a diegese recair sobre a *décalage* socio-económica da sociedade portuguesa daquelas décadas chama a atenção para o conflito ser o processo privilegiado através do qual se interpretam e analisam os seus complexos mecanismos de formação, ajudando-se num seu maior conhecimento e compreensão. Não é, pois, por acaso, que o espaço adquire aqui particular relevância⁷, em estreita relação com o espaço psicológico das personagens. Tal permite perceber que os constrangimentos socioeconómicos descritos são ditados também por condicionantes como a extrema violência do clima, a esterilidade dos terrenos, a solidão e o isolamento impostos pelo espaço habitado por personagens que compõem um seu reflexo enquanto protagonistas diretos desses fenómenos. Veja-se o início do conto “Campaniça”, de *Aldeia Nova*:

Valgato é terra ruim.

Fica no fundo de um córrego, cercada de carrascais e sobreiros descarnados. O mais é terra amarela, nua até perder de vista. Não há searas em volta. Há a charneca sem fim, que se alarga para todo o resto do mundo. E, no meio do descampado, no fundo do vale tolhido de solidão, fica a aldeia de Valgato debaixo de um céu parado. (p. 15).

Nesta coletânea de contos, o autor procede à sistematização de diferentes propostas de abordagem de um mesmo vetor. Na aparente diversidade dos temas das narrativas, irrompe, de forma reservada mas latente, aquilo que confere unidade à variedade: o Alentejo como protagonista. *Aldeia Nova* pode, assim, ser dividida em dois blocos temáticos: um primeiro que integra os contos com Rui Parral; um segundo, sem este. Em todos, no entanto, o mesmo propósito: evidenciar fenómenos complexos de fragilidade humana, encobertos algures entre o isolamento físico da região e o silêncio a que esta foi sendo voluntariamente votada ao longo dos tempos.

No primeiro bloco procede-se à enunciação do drama humano, articulado nas suas diferentes possibilidades e escalas de superação. Em “Campaniça”, por exemplo, acima mencionado, o confronto traça-se ao nível do espaço físico, nomeadamente na expressão do desejo de partir *versus* a sua impossibilidade, constrangimento que é reforçado pelas duras condições de trabalho. Trata-se de um conto que incide no isolamento que amplifica e prolonga o sofrimento vivido pelas personagens, retratado como consequência do can-

sação provocado pela solidão e pela dureza laboral, associada ao ritmo monótono e irrespirável da “planura sem fim” (Fonseca, 2001a, p. 19) a que estão sujeitos os trabalhadores de Valgato – e, por metonímia, qualquer aldeia do sul alentejano. Veja-se: “Aí está que não é difícil um homem perder-se na charneca. É tão igual e monótona, rasa para todos os lados e para todos os lados deserta, que só o tino e, como diz o Venta Larga, o cheiro, são capazes de orientar. Para que serve ver? Anos e anos a olhar o descampado, os olhos cansaram-se de ver sempre o mesmo” (p. 16).

As duras condições de trabalho do camponês alentejano surgem igualmente retratadas em “Aldeia Nova”, do qual Zé Cardo é personagem principal. Aqui surgem novamente associadas à vontade de partir, ao cante, à infância e à angústia: “Ao fim de dias compridos de canseiras, só as migas ralas de porcarico e a saca de palha, para o sono, o esperavam no monte. Ficava o peito afogado numa maré-cheia de amargura que saía da garganta, ora lento desânimo ora gritada revolta. E a mais que ele, tinham os ceifeiros o trabalho duro, as febres de sol, as babas sarnentas” (p. 144). Em “Maria Altinha”, a crueldade e a desumanidade daquelas circunstâncias são descritas e analisadas nas suas consequências. Maria Altinha, a protagonista, e as suas companheiras que vão, no verão, do Algarve para o Alentejo à procura de trabalho para mitigar a fome do Inverno, surgem assim retratadas no início da jornada: “trazem cantigas alegres e falas rumorosas” e “cantam coisas novas e coloridas” que “têm o brilho das águas e a vivacidade das ondas” (p. 155). No entanto, relata-se, “já a malta arrastava um coro pesado pelas quebradas e a voz das mulheres esmorecia. Começavam a sentir na carne a faina dolorosa, desde a manhã à noite, debaixo de um sol abrasador. O ar escaldante da planície secara a frescura do mar” (p. 157), pelo que, no final da jornada, “o povo das vilas nem conhece as mulheres que voltam das searas e dos arrozais quando as vê passar [...]. Vão sequinhas e amarelas como se fossem velhas, sem uma fala, sem um sorriso, o rosto parado debaixo da barra do lenço” (p. 161). Além disso, neste conto, o autor procede à descrição pormenorizada de uma emblemática cena de trabalho no Baixo Alentejo nos meados do século anterior, na qual compara os trabalhadores a “condenados”:

No meio da várzea, pernas enterradas até às coxas, cintura dobrada, em fila, as mulheres metiam os braços na água remexendo no fundo. [...] Desde que o sol vinha, desfazendo os véus húmidos da madrugada e depois queimando como lume [...] mosquitos zumbindo riscavam a água barrenta e um fedor acre entupia as narinas e parecia entrar por todos os poros da pele. [...] Porque o rosto das mulheres quase roçava no lodo [...] e coçavam as

babas dos mosquitos com os dedos engelhados. [...] O capataz, na vala, olhava duro, mandando. [...] O sol de brasa pegado nas costas, o horizonte escurecia. Pareciam condenados. (pp. 158-159)

Entre este conto e “Campaniça” existe ainda um outro elemento de comparação, o qual concorre para complementar a apresentação que Manuel da Fonseca intenta fazer da situação em causa: a condição da mulher. A personagem que empresta o nome ao título do conto, Maria Campaniça, surge retratada como a mulher cheia de sonhos mas consciente da sua realidade social, por isso, com vontade de partir mas aprisionada na teia que a reduz à sua condição: “Agora Maria Campaniça há muito tempo que vive com o seu homem. Quando quer saber os anos ao certo, conta o número de filhos. Tem cinco e o mais novo poucos meses. [...] Uma noite sonhou que era velha e morria sem sair de Valgato. Foi e contou à mãe [...]: “– Que parvidade, moça! Então onde haveras de morrer?” (p. 17)

A tentativa desesperada de evasão surge, em *Aldeia Nova*, constantemente associada também ao cante, retratado pelo autor enquanto fenómeno comunitário que permite resgatar e expressar não só sentimentos de angústia, mas também de pertença. São, por isso, muitas as referências ao cante nesta obra. Destaque-se esta, representativa:

A primeira voz que modula a quadra logo encontra o apoio de todas no coro que responde. Tudo é grande na vida – e maior que tudo aquela mágoa rude dos cansaços de sol a sol, [...]. E, no silêncio que se faz àquele arranque esvaído num queixume, de novo, sozinha, a voz insiste pedindo amparo para tanta desgraça: *Não tem perdão minha mãe/ pôr-me no mundo a viver...* De novo o coro responde, não para consolar, que não há nos homens senão igualdade de destino; responde a mesma pena: *Sou trabalhador de enxada: / fui condenado ao nascer!* (pp. 143-144)

Ainda no que diz respeito ao conjunto de contos onde Rui Parral surge como protagonista, há a acrescentar que, neste caso, as mesmas temáticas surgem relatadas na primeira pessoa, percecionando-se uma evolução da personagem retratada desde a infância à idade adulta, no sentido de uma maior consciencialização relativamente à sua condição humana e social. De acordo com Barcellos (1997), esta figura constitui um ensaio para a personagem de Adriano, que será depois amplamente concetualizada em.

Cerromaior destaca-se, neste âmbito, como a obra mais paradigmática de Manuel da Fonseca. Para além de ser considerada um “momento muito importante na evolução da própria estética neorrealista” (Barcellos, 1997,

p. 72), observa-se também a tese da preponderância funcional do espaço na narrativa. A começar pelo título do romance, *Cerromaior*, local onde decorre a ação metonimicamente representativa de muitos outros lugares do Alentejo – daí o seu potencial documental significativo. O mesmo espaço surge retratado como “prisão”, mas que, no entanto, potencia um “itinerário de consciencialização e engajamento” (*op. cit.*, p. 75), sendo este o principal contributo desta obra, no retrato dinâmico e não sítiado que propõe do Alentejo. Aquele processo de superação, longa e pormenorizadamente descrito ao longo dos 28 capítulos do romance, é percecionado do ponto de vista de Adriano Serra, elemento aglutinador a partir do qual se articulam as relações entre o enredo, o tempo e as restantes personagens. O espaço constitui, no entanto, o elemento fulcral em torno do qual a personagem vai sendo modelada, já que é a experiência da espacialidade – a do cerro maior – que encerra entre muros, ainda que vasta, a planície e que confere à personagem, não só a sua identidade específica, como a sua percepção e, logo, as condições de uma íntegra superação. Veja-se duas passagens exemplificativas:

Preso daquela quietude, o olhar de Adriano afundava-se na distância. Energava-o o sossego impassível do descampado deserto. Parecia que qualquer coisa semelhante ao mistério da morte pairava na terra.

Esteve assim muito tempo. Depois, acendeu um cigarro. Por momentos, pôs-se à escuta (Fonseca, 1997a, p. 77)

Sem se mexer na cadeira, alheado, o cigarro entre os dedos a desfazer-se num fio de fumo, Adriano parecia imerso num desolado vazio. [...] Ergue-se, vagaroso, como se acordasse de um sono profundo. A vida a passar e ele parado havia anos. Lá fora, Lena crescera. [...] E ele, desatento, longe de tudo, contemplativo. Cobarde... (pp. 141-142)

O confronto de Adriano consigo próprio é coadjuvado por dois elementos estruturantes da intriga: o cante e o vento, constitutivos do espaço alentejano, presentes um pouco por toda a obra de Manuel da Fonseca. Em *Cerromaior*, o cante figura, no entanto, como modelo fulcral de confronto, social, estético, político, qual ritual de celebração e auscultação coletiva anímica. Considere-se o seguinte trecho, ilustrativo:

As cabeças uniram-se, escutando o companheiro. De súbito, todos entraram no coro. A toada ganhou harmonia, fundura, amplidão. Lentos, abriram a roda. Formando duas filas cerradas, avançaram. Iam tão vagarosos, o tronco inclinando-se, que mais parecia arrastarem-se, levados na amargura da canção que era, agora, como um grito lançado para a planície. [...] Os

ceifeiros, de rostos ossudos, que as luzes de carbureto das barracas enchiam de sombras, avançam, unidos. As vozes, como uma só, rompiam alto, profundas. (pp. 249-250)

Por outro lado, o vento constitui um recurso onnipresente. De mero detalhe na paisagem, vai gradualmente assumindo-se ora como reforço da adversidade, social, política e paisagística, ora como símbolo de arrebatamento e libertação:

O peito de Adriana arfava, mãos de lume tocavam-lhe na garganta. Entontecia. Como um vento, as palavras de Maltês traziam-lhe pedaços da infância. A mãe, o portão cheio de pobres, os olhos apavorados de Antoninha. Também uma tarde em que ele corria, rua abaixo, ansiado pelo vento que lhe batia na cara, o bibe para trás como duas asas. Corria de olhos voltados para o céu, a terra fugia-lhe debaixo dos pés e tudo se desprendia, girava em volta. Era como se voasse cada vez mais alto, só o azul mais alto do que ele. De repente, esbarrou contra um mendigo que subia a rua. Tudo se imobilizou.

Adriano quisera voar, mas qualquer coisa o chamava à terra. (p. 208)

A simbologia do vento será retomada e desenvolvida em *Seara de Vento*. Esta é uma narrativa que parte de uma história de contornos verídicos. Da leitura e análise das diversas perspectivas veiculadas pelos meios de comunicação da época, confrontadas com as opiniões de diversos testemunhos que foi recolhendo ao longo do tempo, Manuel da Fonseca (re)construiu a intriga de Palma e da respetiva família, conforme testemunha no posfácio: “A versão dos acontecimentos que de seguida expôs coincidia mais ou menos com a voz corrente. Foi a partir daqui que a ‘história’ começou a erguer-se na minha frente, despida de aderências, retoques, pormenores inúteis ou dispensáveis até ficar nua e enxuta, tensa nas suas linhas de força” (Fonseca, 2001b, p. 187). A história, em si, é simples, ao contrário da dialética que entretece, mais elaborada e meândrica. O propósito é, no entanto, o mesmo: convocar o retrato do Baixo Alentejo sob a égide do espaço no qual as personagens se movem. Neste caso específico, e porque parte de factos historicamente verificados, esse esboço surge ainda mais incisivo e pungente.

São diversos os elementos que contextualizam e concorrem para o fhanço de Palma, a personagem principal da intriga. De entre estes, destaca-se, desde logo, a fome, aspeto amplamente retratado nesta obra. Considere-se, a título de exemplo: “A presença do pão parece ter modificado tudo.

Desenvoltas, as duas mulheres mexem-se ao redor da mesa. [...] Pequenos, vivos, os olhos de Amanda Carrusca seguem com avidez as fatias que tombam do gume da faca. O rosto comprido de Júlia adoça-se, numa esperança” (p. 33). Outro elemento sociológico que caracteriza o espaço analisado são as relações sociais, em ampla consonância com o clima opressivo que subjaz à restante matéria descrita, entre os homens poderosos e a autoridade policial, a igreja e o povo, e o presidente da Câmara e o povo. No capítulo 15 encontramos alinhavados os pressupostos que caracterizam as relações acima referidas: por um lado, a tentativa de suborno da parte de Elias Sobral relativamente ao sargento da vila (pp. 99-102); um pouco adiante, surge retratado o poder manipulador da igreja sobre os crentes (pp. 102-103); e ainda na mesma sequência, a atitude de desdém e superioridade por parte do Presidente da Câmara relativamente a quem governa (pp. 103-105). As estratégias narrativas escolhidas para retratar um contexto histórico específico são assim postas ao serviço da configuração de um enredo que é, ao mesmo tempo, causa e consequência deste espaço físico-social.

O projeto de sublevação deste espaço é protagonizado pela intriga de Palma. Esta advém da tentativa desesperada de transformação e superação da carência, cabalmente retratada, e sob diferentes perspectivas, por Manuel da Fonseca ao longo da sua obra, e em *Seara de Vento* em particular:

O choro da nortada trespassa a solidão da noite. Infiltra-se pelas frinchas das janelas e da porta, pelas telhas, afoga o casebre de gemidos, queixas, agonias. Como que jogado na lufada, o Palma afunda-se até ao profundo adormecimento, de novo à tona, revolve-se sobre a enxerga, torna a afundar-se. Formas mal pressentidas, claridades fugazes, sombras, perpassam pelo negrume dos pesadelos. Tudo larvado, brusco. As paredes derruídas do forno. Penumbras de enforcados, esguios como gritos. Grades de cadeias. O caixão sob o céu cor de névoa. Círculos de carabinas, em cerco cada vez mais apertado. (p. 137)

Por outro lado, o caminho escolhido por Palma, a vingança pelas injustiças de que é vítima, incluindo o suicídio provocado da mulher, constitui um claro sintoma de consciência, urgência e mudança. No final, mais do que a história da sua morte, é a lenda sobre alguém que lutou para provar que é possível reverter um destino há muito traçado que subsiste, assim se chamando a atenção para a profunda estigmatização social e política a que o Baixo Alentejo vem sendo votado desde há muitas décadas.

Já o vento, compara-o Urbano Tavares Rodrigues ao “coro da tragédia” (1981, p. 53), descrevendo-o Mário de Sacramento como a “personagem

reflexiva da obra-prima” e banda-sonora da intriga (1959, pp. 232-234). Uma série de simbologias são assim convocadas por estes dois autores para enunciar a funcionalidade do vento na obra de Manuel da Fonseca. Complete-se, pois, o quadro, sintetizando-se do seguinte modo a sua proficuidade narrativa: trata-se de uma manifestação particular, quer da violência, quer da insurreição e revolta provocadas pela consciência daquela. Veja-se: “Às arrecuas, Amanda Carrusca procura o momento oportuno para novo pontapé. O vento enche-lhe as saias, a ponta do lenço, dobrada para o alto da cabeça, sobe como uma enorme crista negra” (Fonseca, 2001c, p. 46). Ou seja, é o mesmo vento que fustiga e exorta, potenciando, de forma assaz e violenta, a transformação.

3. Coda

Todas estas obras constituem um repositório rico e poliédrico de fragmentos e retratos, esboços de um Alentejo profundo durante a Ditadura portuguesa do século XX. Nas palavras de Mário Dionísio, os textos de Manuel da Fonseca constituem um daqueles felizes acasos em que o “documentário surge sem beliscar a obra de arte” (1942, p. 153). Se documentário e obra de arte confluem, aqui, num só, arrisque-se a pergunta: em que reside a obra de arte? Na matéria narrada, na matéria nomeada, em ambas? Acaso é possível distingui-las?

O pressuposto de escrita destes textos parece ser o de submeter à análise minuciosa alguns dos fenómenos que constituíram a ruralidade alentejana nas décadas durante o Estado Novo, como a pobreza, a fome, as relações sociais e familiares disfuncionais, a rudeza do trabalho camponês, a identidade estilizada de um espaço, tempo e pessoas. Por outro lado, é o Baixo Alentejo, espacialidade específica, que vem a emergir e sobrepor-se nesta teia narrativa enquanto experiência narrativa contemplativa de um tempo e espaço únicos. Afirmar Manuel da Fonseca, no prefácio a *Cerromaior*: “Não podem estar mortos e esquecidos factos que foram, durante quarenta e oito anos, de todos conhecidos e por alguns denunciados” (p. 18). Este propósito militante e de denúncia, tão caro ao Neorrealismo, cumpre-o o autor ao longo de toda a sua obra. O ato de contar pressupõe, no entanto, como referido no início deste ensaio, uma interioridade indagadora que, mais do que descrever, observa profundamente. É essa, também, a especificidade do texto literário: endereçar sentidos a partir de uma materialidade semiótica, compósita e criativa. Ou seja, escreve-se para se conhecer. Escreve-se, sobretudo, para entender. Mas é a mesma escrita que devolve a descoberta de si e que revela

a matéria narrada, invocada. Manuel da Fonseca invocou o Alentejo. Mas foi o Alentejo que invocou Manuel da Fonseca, devolvendo-lhe o olhar meditativo e reflexivo que esta paisagem verdadeiramente suscita.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (2003). *Poética* (7.^a ed.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ASSMAN, Aleida (2006). History, Memory, and the Genre of Testimony. *Poetics Today*, 27(2), 261-273. <https://doi.org/10.1215/03335372-2005-003>
- BARCELLOS, José C. (Ed.). (1997). *O Herói Problemático em Cerromaior: Subsídios para o estudo do Neo-Realismo Português*. Rio de Janeiro: EDUFF.
- BEBIANO, Rui (2000). Sobre a história como poética. *Revista de História das Ideias*, (21), 59-86.
- DANTO, Arthur C. (2007). *Narration and knowledge: Including the integral text of Analytical philosophy of history*. New York: Columbia University Press.
- DIAS, Sandra G. (2013). Entre o belo e o decrépito: Meta-história e anos 1980 na ficção feminina. *Revista Convergência Lusíada*, (30), 96-108.
- DIAS, Sandra G. (2016). *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal* (Tese de Doutoramento). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Obtido de <http://hdl.handle.net/10316/29608>.
- DIONÍSIO, Mário (1942). Ficha 6. *Seara Nova*, (766), 151-153.
- FONSECA, Manuel da (1997a). *Cerromaior* (7.^a ed.). Lisboa: Caminho.
- FONSECA, Manuel da (1997b). Prefácio. Em *Cerromaior* (7.^a ed., pp. 9-21). Lisboa: Caminho.
- FONSECA, Manuel da (2001a). *Aldeia Nova* (11.^a ed.). Lisboa: Caminho.
- FONSECA, Manuel da (2001b). Posfácio. Em *Seara de Vento* (17.^a ed., pp. 175-212). Lisboa: Caminho.
- FONSECA, Manuel da (2001c). *Seara de Vento* (17.^a ed.). Lisboa: Caminho.
- HUSSERL, Edmund (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (D. Carr, Trad.). Evanston; Illinois: Northwestern University Press.
- LEHMANN, Hans-Thies (2017). *Teatro pós-dramático* (M. Gomes & S. Seruya, Trads.). Lisboa: Orfeu Negro.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *Fenomenologia da percepção* (C. A. R. de Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- MUDROVIC, Maria I. (2005). *Historia, narración y memoria: Los debates actuales en filosofía de la historia*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- MUNSLOW, Alun (2007). *Narrative and History*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- NORA, Pierre (1996). “General Introduction: Between Memory and History”. *Rethinking the French Past of Memory: Vol. 1: Conflicts and Divisions* (pp. 1-20). New York: Columbia University Press.

- PITA, António P. (2002). *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português: Arqueologia de uma Problemática*. Porto: Campo das Letras.
- REIS, Carlos (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Almedina.
- RICOEUR, Paul (1985). *Temps et Récit. Le Temps Raconté*. Paris: Éditions du Seuil.
- RODRIGUES, Urbano T. (1981). *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes.
- SACRAMENTO, Mário (1959). O realismo dialético na obra de Manuel da Fonseca. Em *Ensaio de Domingo* (pp. 229-236). Coimbra: Coimbra Editora.
- SANDOICA, Elena H. (2004). *Tendencias historiográficas actuales: Escribir historia hoy*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- SARAMAGO, José (2001). O diálogo com a história. Em C. Reis, *O Conhecimento da Literatura* (pp. 501-504). Coimbra: Almedina.
- SOUTHGATE, Beverly C. (2009). *History meets fiction* (1.^a ed). New York: Pearson Longman.
- STEWART, J. R., GAPENNE, O. & DI PAOLO, E. A. (Eds.). (2014). *Enaction: Toward a new paradigm for cognitive science*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- STONE, Lawrence (1979). The revival of narrative: Reflections on a new old history. *Past and Present*, 85(1), 3-24. <https://doi.org/10.1093/past/85.1.3>
- TORRES, A. Pinheiro (1997). *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Instituto de Cultura Portuguesa: Lisboa.
- TRAVERSO, Enzo (2012). *O passado, modos de usar* (T. Avó, Trad.). Lisboa: Unipop.
- VARELA, F. J., THOMPSON, E., & ROSCH, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- VEYNE, Paul (1971). *Comment on écrit l'histoire suivi de Foucault révolutionne l'histoire*. Paris: Seuil.
- WHITE, Hayden (1997). *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Este ensaio foi elaborado no âmbito do Mestrado em História das Ideologias e Utopias Contemporâneas durante o ano letivo 2007/2008, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, refletindo a investigação realizada pela autora no período e com os propósitos em apreço. Publica-se aqui com alterações e adaptações pontuais.

Notas

- ¹ Para um estudo detalhado sobre este assunto, veja-se o capítulo “Viragem performativa e mudança cultural: para uma teoria situada da arte da performance” (Dias, 2016).
- ² Sobre tudo depois do julgamento de Adolf Heichmann, em Jerusalém, em 1961, e do Processo de Auschwitz, entre 1963 e 1965, em Frankfurt.
- ³ Sobre este debate, e a propósito da literatura portuguesa feminina nos anos 80, veja-se Dias (2013).

- ⁴ Lembre-se que, no âmbito dos estudos literários e das artes, correntes da vanguarda como a Poesia Experimental Portuguesa (PO-EX), entre outras, propõem precisamente uma metodologia de investigação científica da e pela linguagem.
- ⁵ Munslow, 2007; Nora, 1996; Sandoica, 2004; Southgate, 2009; Traverso, 2012.
- ⁶ Sobre a matriz teórica do Neorrealismo português, veja-se: Pita (2002, pp. 37-91).
- ⁷ Sobre a importância do espaço na estética neorrealista, veja-se: Reis (1983, p. 535 e ss).

NB: A autora escreve com o Acordo Ortográfico de 1990. Porém, manteve nas citações a norma utilizada pelos autores citados.

CAPÍTULO 12



Fotos: Ana Cristina Carvalho



Resumo

Sentir perdidamente a paisagem. Simbologia e angústia do sujeito em Florbela Espanca – Uma leitura literária e fílmica

Florbela Espanca, a poetisa nascida em Vila Viçosa em 1894, conheceu um itinerário agônico, pleno de vivências tumultuosas, marcando os espaços onde viveu com as impressões da sua criação poética e contística, transformando a paisagem em eco e retrato dos seus estados de alma. Estabelecendo uma ligação com essa paisagem que conjuga o telurismo, o bucolismo e o impressionismo, nunca deixou de ser ela própria, muito para além da filiação redutora em correntes ou movimentos. Esta transmutação, nomeadamente com a planície alentejana, origina uma poesia confessional e simbólica, assumindo a natureza as suas dores e prazeres, tal como acontece no seu volume de contos *As Máscaras do Destino* (1931) e se observa no filme realizado por Vicente Alves do Ó, o qual, embora privilegie a relação entre a poetisa, o seu marido e o seu irmão, trata o espaço como uma categoria narrativa que também evidencia, de forma psicológica e/ou simbólica, o seu sentir perdidamente a paisagem.

Palavras-chave: Baixo Alentejo. Paisagem. Charneca. Poesia portuguesa. Conto. Cinema.

Abstract

To hopelessly feel the landscape. Symbolism and anguish of the subject in Florbela Espanca – A Literary and Film Reading

Florbela Espanca, the poet born in Vila Viçosa, in 1894, endured an agonizing itinerary, full of tumultuous experiences, marking the places where she lived with the impressions of her poetic and shortstories creation, transforming the landscape into an echo and portrait of her states of mind. Establishing a connection with the landscape that combines tellurism, bucolic topics and impressionism, she has never ceased to be herself, far beyond a reductive affiliation in trends or movements. This transmutation with the Alentejo plain gives rise to a confessional and symbolic poetry, where nature feels her pains and pleasures, just as it happens in her shortstories book *Máscaras do Destino* (1931) and in the film by Vicente Alves do Ó, who, although devoting more attention to the poet, her husband and her brother, still portrays space as a narrative category that also highlights, in a psychological and/or symbolic way, her hopelessly feeling of the landscape.

Keywords: Baixo Alentejo. Landscape. Moorland. Portuguese poetry. Shortstory. Cinema.

SENTIR PERDIDAMENTE A PAISAGEM. SIMBOLOGIA E ANGÚSTIA DO SUJEITO EM FLORBELA ESPANCA – UMA LEITURA LITERÁRIA E FÍLMICA

Teresa MENDES

Luís Miguel CARDOSO

Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Portalegre
teresa.mendes@ipportalegre.pt

lmc Cardoso@ipportalegre.pt

1. Introdução

A 27 de julho de 1930, Florbela Espanca escreve a Guido Battelli, professor na Universidade de Coimbra, seu amigo e mentor, sobre a capa de *Charneca em Flor*, entre o belo e o agreste, dicotomia com a qual se identifica plenamente (Espanca, 1986:147-148), instituindo-se o Alentejo como um espaço de saudade (Albuquerque, 2009) que convoca a memória, de forma simbólica, e institui uma fusão polifónica entre o sujeito lírico e a natureza. Assim, concordamos com Farias (2013) quando recorda Bachelard (2008), que defende a natureza primordialmente simbólica do espaço, pois carrega sentidos, valores, partindo da materialidade para a dimensão imaterial, de sonho e efabulação, alinhado com as experiências do sujeito. De facto, ecoa na poesia de Florbela Espanca uma polifonia de contrastes que variam entre o imaginário social e uma geografia agreste de planície solitária e abandonada. Estes traços foram perfeitamente identificados pelos primeiros críticos literários (Leite, 2018: 56), que se dedicaram, de forma profunda e sistemática, à poetisa: José Régio, em 1944 e 1950, Jorge de Sena, em 1946, e Vitorino Nemésio, em 1949. Estes autores retrataram Florbela como “a expressão poética de um caso humano” (Régio, [1950] 2010: 09); o “ideário do destino feminino” (Sena, 1946: 123) e “a alma da planície alentejana” (Nemésio, 1949:232).

Posteriormente, Agustina Bessa-Luís, em 1979, acrescentaria que “Florbela é hoje uma parte da planície raiada de mármore, jazigo personificado que a identifica com o solo da pequena pátria” (p. 10) e, na verdade, para a poetisa, o Alentejo era a terra “[...] mais bela,/Mais delicada e linda neste mundo” (Espanca, 1996: 64). O espaço surge, em Florbela, como prolongamento do seu estado de alma lânguido e esvaído que a aproxima do Simbolismo, como escreve Martins (1990: 12).

No seu itinerário de vida, desde Vila Viçosa até Évora, o canto do seu Alentejo é da cor do sol que ilumina a planície, em harmonia que toca a jovialidade, em comunhão serena e feliz com a natureza que a chama pela sua simplicidade sincera e sentimento panteísta que brota da sua pena, até chegar às grandes mudanças da sua vida, até chegar a Redondo, regressar a Évora e viajar para Lisboa. Lisboa abre-se, deslumbrante e cosmopolita, à calipolense em descoberta, que rapidamente se deixa vencer pela saudade, pela tristeza e pelos missais do sofrimento, que a levam a suspirar: “Tardes da minha terra, doce encanto [...] /Minhas horas de dor em que eu sou santo”. Florbela viveu em eterno devir e à procura de si, deambulando desde a adolescência pelo Alentejo, desde a terra natal, por Estremoz, e mais tarde por Lisboa, Figueira da Foz, Algarve e Matosinhos...

Do fundo da tradição alentejana surge a voz rural com as facetas da seara, da charneca, do trigo e do olival, entrecruzando-se a vivência pessoal da poetisa com a sua construção do espaço.

Em paleta de tons saudosistas, o Alentejo simples e austero mistura-se com o Alentejo onírico e transmutado pelo sentimento, pelo passado, pela saudade crepuscular e pela tradição. A identidade cultural está claramente patente no seu olhar, revisitando a casa alentejana ou os bordados regionais, até mergulhar profundamente na sua charneca pessoal e íntima. Tal como afirmam Lavrador e Lousada, inspirando-se em Vala (2000), “as representações são analisadas enquanto processos organizados de informação, centrados na interpretação subjetiva do indivíduo ou grupo em resposta a um estímulo exterior, passível de gerar imagens do real” (2007: 3). De igual forma, em Florbela Espanca a planície e o ambiente alentejano são configurados subjetivamente, reorganizados, do exterior para o interior, criando sensações, e do interior para o exterior, fazendo transbordar essas sensações para o espaço, inundando-o com o cosmos interior do sujeito poético. Não obstante, o Alentejo não deixa de perpassar o sujeito poético por incisões realistas e/ou neorrealistas, que invadem os versos com a dureza e o sofrimento, fundindo-se em turbilhão emocional com a desolação interior. Florbela tem saudade do que não teve e do que não

houve, do malogro do que nunca foi e das brumas que a fecharam em si mesma, no vazio insatisfeito de nunca atingir a plenitude, e refugia-se na saudade do seu Alentejo. Ela e a paisagem alentejana (con)fundem-se pelas similitudes vivenciais. Isolada como uma ilha dentro de si mesma, o seu interior é uma paisagem de desalento e aridez. Em vão procura na memória uma ténue guarida, ora nos fugidios dias de infância, ora nas cores e nos sons da planície, ora na busca de si na paisagem alentejana.

O Alentejo, no início da criação poética de Espanca, nomeadamente em *Trocando Olhares* (1915-1917), é marcado pela confluência entre os olhares do sujeito lírico, a natureza e o amado, sempre com uma reconfiguração interior dos elementos espaciais exteriores, em viagem subjetiva e de construção de sentidos, que oscila entre o dia e a noite, e as suas correspondentes conexões com o universo interior de criação literária, como escreve Carvalho (2019: 3). Verificamos que o simbolismo trespassa todos os elementos da paisagem, da geografia, do contexto, da terra e do céu, com uma profusão de elementos ligados ao universo feminino como a Lua, a Terra, a noite, o crepúsculo e a alvorada, para citar Cruz (2008: 29), bem como a água, símbolo supremo da fecundidade e que levou José Régio a escrever: “Onde a feminilidade de Florbela se revela profunda – é antes no complexo ora de fraternidade, ora, sobretudo, de maternidade; e não só para com o amado-amante, como para tudo quanto ame” (1964: 190), o que inclui a paisagem alentejana e as suas leituras interiores, diríamos nós, como notou Dal Farra (2002) sobre um poema escrito por Manuel da Fonseca dedicado a Florbela, que ilustra esta simbiose entre a poetisa e o Alentejo (p. 84).

Assim, em síntese, constatamos que a leitura da paisagem por Florbela Espanca é atravessada por duas perspetivas/linhas distintas, assinaladas por Farias (2014) citando Corral (2005): uma poética nacionalista, com um sentimento fortemente lusitanista, contextualizado pelas dificuldades nacionais criadas pelas guerras, pelos movimentos patrióticos ufanistas, recuperando o passado para ilustrar o presente, exaltando uma identidade portuguesa plasmada na natureza e na paisagem; outra, de carácter mais subjetivo, quando o Alentejo se torna claramente o reflexo do seu tumulto interior, da sua ansiedade e angústia, conjugando-se o espaço com os seus sentimentos saudosistas, amorosos ou eróticos. Em “Alentejano”, Florbela revela essa faceta mais ardente, situando-se no meio de uma natureza sensual, muito afastada dos retratos naturais que fez anteriormente em outras coletâneas, desejando integrar-se na terra, como as outras raparigas, vivendo a alegria dos ceifeiros, mas não esquecendo a outra paisagem bucólica, que também deseja integrar, pois são ambas a mesma, em duas faces

atravessadas pelo erotismo da poetisa que se espelha na natureza e que, nas suas palavras: “Desta minh’alma ardente são a imagem”.

A paisagem também é o enquadramento do amor, como em “Passeio no campo”, convite à fruição do momento, ou em “Esfinge”, reino do êxtase e do delírio amoroso, com os sentidos misturados com a natureza, cedendo lentamente ao afago e à languidez, à branca espiritualidade de seda, com uma interpenetração entre natureza, sentimento e poesia (Pereira, 2005), em simbiose e hibridismo, ou, como afirma Vilela: “Hibridismo que, aliás, frequentemente se condensa no sentimento íntimo da paisagem e do corpo” (1997: 124). Florbela retrata o sol esplendoroso que abraça os trigais, com as searas cobertas por uma sensualidade casta, que une o Sol e a Terra, mas também identifica com precisão as rugas do solo castigado, tal como ela, vergastado, uma angústia que destroça, uma aridez que exaure e uma solidão que a esgota. Florbela identifica-se com a planície consumida pelo ardor, com as árvores do Alentejo que gritam a sua sede, mas igualmente, como defende Corral (2005: 287-288), a poetisa revê-se na verticalidade das árvores como símbolo de desejo de ascensão transcendente, na luta diária entre o ideal e o terreno, tornando-se una com a paisagem, reflexo da sua dor e sede de infinito, que haveriam de formar, para sempre, a poesia e a poetisa. Soares (2008) também concorda com essa identificação e, no poema “Esfinge”, o eu lírico funde-se com a charneca e esta fusão é um dos símbolos máximos da sensualidade em Florbela (2018:173).

Entre o presente queimado pelo sol interior e exterior, a planície de Espanca é ainda amortalhada pela charneca que lentamente estende o seu manto de tristeza e falta de vida, mas que, de forma complementar e mesmo antitética, também representa o renascimento, pelas flores que surgem dessa terra angustiada. Como afirmou Farias, “a charneca é a própria Florbela” (2014: 91).

2. A polifonia espacial na poesia de Florbela Espanca: a fusão entre o sujeito lírico e a paisagem alentejana

Nos sonetos de Florbela Espanca, que Vitorino Nemésio apelidou de “poetisa musa” (cit. p. Farra, 2017: 38), o Alentejo é um *topos* recorrente, sendo descrito através do olhar não isento de subjetividade por parte do eu lírico que se projeta na paisagem invariavelmente conotada com simplicidade, volúpia e beleza natural, mas também com aridez, desamparo e solidão. Assim, nos seus versos, Florbela descreve a paisagem alentejana de forma eufórica

ou disfórica, consoante os estados de espírito que a dominam. Deste modo, encontramos na sua obra, entre outros, poemas como “O meu Alentejo”, “Passeio no campo”, “Alentejano”, “Paisagem” ou “Rústica”, em que o cenário idílico e bucólico é composto de “trigais/D’ouro fulvo”, de “altas espigas d’ouro ardente”, de “Papoulas rubras nos trigais maduros”, de “rendas de gramíneas pelos montes”, “Água azulada a cintilar nas fontes”, “rosmaninhos” e “giestas”, “alfazema e tomilho”, “tílias” e “choupos”, conferindo-se à paisagem um tom dourado e uma luminosidade resplandecente matizada de cores fortes que a equiparam a “uma tela/De Deus”, atribuindo-lhe assim uma imagem mística panteísta.

Na paisagem assim descrita também se encontram “bandos de andorinhas” que “polvilham de passagem os céus” (Farias, 2014: 66), “bezerritos que bebem lentamente/ Na tranquila levada do moinho”, “cigarras”, “a voz dos rouxinóis nos salgueirais” e “Gritos de galos [que] soam de monte em monte/Numa intensa alegria de viver”. Há neste Alentejo, portanto, cores, perfumes, sons e vozes que, provocando espasmos sinestésicos ao sujeito contemplador, o arrebatam e inebriam. É o que sucede no poema “O meu Alentejo”, poema que enaltece e glorifica a terra natal de Florbela.

À semelhança do que sucede noutros poemas, também neste “O Alentejo é representado como uma terra sensual revestida de contemplação, [...] sensualidade e solidão” (Silva e Vilela, 2015: 410). Na realidade, o sujeito traça um cenário harmonioso e onírico da paisagem alentejana, onde pairam a tranquilidade, a harmonia e a beleza natural. Logo na primeira quadra, a paisagem surge iluminada por um sol ardente (“O sol a prumo cai ardente,/Dourando tudo”), revestindo a seara de uma tonalidade de ouro-fulvo pontilhada de pinceladas de vermelho vivo de “papoulas sangrentas, sensuais” que on-deiam na planície voluptuosamente e em delicada subtilidade. As flores do campo, representadas simbolicamente pelas papoilas à solta por entre os trigais, caracterizam-se pelo seu espírito livre, selvagem e indomável, resplandecendo com a sua vivacidade e sensualidade num extenso campo de espigas. Também Florbela, apesar do seu incontestado narcisismo, que a fez sonhar-se “princesa, infanta, castelã, mística dona, soror”, como bem no-lo demonstrou José Régio (*apud* Espanca, 1986: 26), no fundo sempre foi como as flores do campo, aspirando a uma vida livre de espartilhos e de convenções sociais e literárias. Na segunda quadra, as raparigas que se vislumbram por entre os trigais são metaforicamente equiparadas a “Flores desabrochadas em canteiros”. Também aqui parece existir, da parte do sujeito poético, a admiração por essas jovens mulheres do povo que, apesar de aprisionadas na sua terra natal (o seu “canteiro”), sem capacidade de vislumbrar outros

céus e outros horizontes, como se presume, conseguem florescer mais livremente do que aquela que, na sua busca insaciável de absoluto e de amor total, almejou ir mais alto e mais além (soneto “Mais alto”), sem ter conseguido, contudo, ultrapassar a dor imensa de desamor e de desamparo que em várias composições poéticas deixou transparecer.

O primeiro verso do primeiro terceto fecha a descrição poética da paisagem, assumindo o sujeito poético que “Tudo é tranquilo, e casto, e sonhador”. A enumeração em polissíndeto, marcando o ritmo compassado e ondulante dos segmentos textuais em que se funda, incide em adjetivação expressiva das áreas semânticas relacionadas com a serenidade, a pureza e o sonho, permitindo perspetivar a planície alentejana como um lugar paradisíaco, que o sujeito poético, extasiado, contempla, exalta e glorifica. Esse mesmo sentir é expresso hiperbolicamente através da questão retórica, que se inicia no último verso do primeiro terceto e se prolonga até ao fim do soneto (“onde há pintor/Onde há artista de saber profundo,/Que possa imaginar coisa mais bela,/Mais delicada e linda neste mundo?!”) a evidenciar o estado de exaltação do sujeito, profundamente assoberbado face à beleza da paisagem, que assim é comparada a um quadro, a “uma tela/De Deus”, pois, como se infere das palavras desse sujeito poético, só a mão divina conseguiria pintar de forma tão harmoniosa a beleza natural da charneca alentejana.

As mesmas linhas ideotemáticas surgem noutros sonetos de Florbela, nomeadamente no intitulado “Alentejano”, incluído no *Livro de Soror Saudade*. Também nele o sol é abrasador, iluminando a planície, os outeiros e as ravinas do monte de tons dourados, como é perceptível nos versos “as altas espigas d'oiro ardente” ou “A cabeleira loira dos trigais”. Esse sol quente e afetuoso, como refere Farra (2017), “contracena com a tristeza das urzes que, por sua vez, entra em dissonância com a alegria delicada mas transbordante das raparigas que ceifam o trigo, e cujos perfis morenos concorrem em beleza [...] com o esplendor das altas espigas loiras” (p. 20). O sujeito poético manifesta o desejo de ser como as raparigas que cantam meigamente enquanto ceifam, raparigas de olhos negros e feiticeiros, com seus “perfis delicados e trigueiros”, da mesma forma que aspira sentir a alegria dos ceifeiros que andam “Na faina, alegres, desde o sol nascente”. A simplicidade da gente do povo que trata da terra “Sob a bênção dulcíssima dos céus” sugere a relação intertextual com o poema “Ela canta, pobre ceifeira”, de Fernando Pessoa, contemporâneo de Florbela. No fundo, a gente simples do povo, que é feliz sem o saber, provoca no eu lírico o desejo de viver a mesma vida alegre e inocente, chegando inclusivamente a considerar-se “uma daquelas raparigas”.

Essa outra Natureza que surge na obra de Florbela apresenta-se como uma “paisagem agredida, caracterizada pela rudeza e aridez” (Farias, 2014: 88), na qual o sujeito poético se projeta e se revê. De facto, nos sonetos da Musa do Alentejo e da planície avultam referências à charneca alentejana, que o eu lírico descreve de forma subjetiva e impressionista e com quem metonimicamente se identifica (“Sou a charneca rude!”) ou de quem se diz filha (“Sou filha da charneca erma e selvagem”), como é visível em poemas como “Charneca em Flor” ou “Esfinge”. No entanto, se a charneca pode ser percecionada como uma extensão semântica do sujeito, que com ela se confunde, que nela se integra e dela metaforicamente se alimenta (“Sou filha da charneca erma e selvagem./Os giestais, por entre os rosmaninhos,/Abrindo os olhos d’oiro, p’los caminhos,/Desta minh’alma ardente são a imagem”), também a podemos perspetivar como um espaço de sensualidade e libertação (Pereira, 2005), na medida em que, ao contemplá-la, o sujeito se reconhece outro num tempo pretérito (tempo de dor, agrura e agonia) e se sente renascido e liberto no presente, ansiando por um porvir auspicioso onde possa enfim voar mais alto e viver “em êxtases de amor”, como sucede em “Charneca em flor”, o soneto inaugural da sua obra-prima homónima, publicada em 1930.

Neste poema assistimos à polarização do tempo (passado/presente), percebendo a metamorfose operada no sujeito entre esses dois períodos simbolicamente divergentes e tendo como cenário natural a charneca alentejana: o primeiro, marcado pela dor e pelas lágrimas, e o segundo pelo renascimento do sujeito, que emerge da charneca rude para metaforicamente se desnudar e abrir em flor. A primeira quadra evoca o passado e o sofrimento então vivido, mas que já não perturba o sujeito no presente. Pelo contrário, como sublinha Pereira (2005), “exerce sobre ele um certo fascínio, ‘encanto mago’. As ‘coisas dolorosas’ chegam até si num sussurro, num ‘frémido’ incapaz de perturbar o ‘Eu’, pois este tem consciência de que sob os escombros do passado a vida renascerá.” (p. 126), tal como se infere do terceiro verso desta primeira estrofe: “Sob as urzes queimadas nascem rosas”.

Na segunda quadra é perceptível o desejo de o eu lírico abrir metaforicamente as asas e voar livremente deixando para trás um passado em que se sentia aprisionado, reprimido e angustiado. Esse anseio do sujeito poético é adensado e, como se percebe pelos não-ditos, encorajado pelas palavras misteriosamente (e paradoxalmente) murmuradas por “bocas silenciosas” que o perturbam e afagam. No primeiro terceto (“E, nesta febre ansiosa que me invade,/Dispo a minha mortalha, o meu burel,/E, já não sou, Amor, Soror Saudade...”), o sujeito desnuda-se por fim, desp(ed)indo-se do seu eu, da

identidade que lhe fora outorgada, aprisionando-o e amortalhando-o numa morte lenta (Pereira, 2005). Mas, como assinala Pereira (2005:126), este novo eu não despe apenas “[...] o burel” de Soror Saudade, despe-se de preconceitos, desnuda-se, abre as portas da clausura de palácios e mosteiros, alarga os horizontes e permite-se amar: “A crisálida aprisionada no seu casulo metamorfoseia-se em borboleta e bate as asas, enfim liberta.” Pode finalmente estar disponível para o Amor, evidenciando, no último terceto, o estado de profunda exaltação e de euforia que o faz sonhar a possibilidade de *amar perdidamente* e de florescer da terra árida e rude. Precisamente no último verso, ao assumir ser a “charneca rude a abrir em flor”, o sujeito concilia simbólica e metaforicamente, por via do paradoxo, os dois tempos contrastantes (passado e presente), associando a charneca rude a si própria nesse tempo pretérito e declarando-se, na expressão “a abrir em flor”, renascida para a vida, para o amor, no momento presente. A outro nível, o verso simboliza igualmente “uma ruptura com o passado representativo dos dogmas sociais, dos quais se viu prisioneira” (Pereira, 2005: 126).

Ora, a percepção da paisagem alentejana, que se confunde metonimicamente com os vários eus em que Florbela poeticamente se (re)constrói e se materializa, tende a ser disfórica na maioria dos sonetos da poetisa. É precisamente o que sucede no soneto “Árvores do Alentejo”, publicado no livro *A Charneca em Flor*. As árvores do Alentejo são a personificação do sujeito poético, que nelas incorpora as suas angústias e todo o seu sofrimento. Nas duas primeiras estrofes, a planície alentejana surge conotada com uma terra em brasa (“a planície é um brasido”). O léxico que lhe surge associado metaforiza um cenário infernal, de seca lancinante, com as árvores “torturadas”, “sangrentas”, “revoltadas” a gritar de sede, em desespero, “pela bênção de uma fonte”. O leitor pressente nesses versos que é o sujeito poético que assim assume as dores da paisagem como sendo também as suas, dando-lhes voz através do seu discurso poético impregnado de revolta e indignação contra esse Deus ausente e impiedoso.

Na segunda estrofe, mantém-se o cenário sinistro e desolador: as árvores parecem ter perdido o resto de vida que ainda as fazia vibrar e gritar por ajuda na parte inicial do soneto. Efetivamente, surgem agora “Esfíngicas” e recortando “desgrenhadas/Os trágicos perfis no horizonte”. A imagem é altamente produtiva e simbólica, não só porque se percebe a destruição que a seca provocou na aridez da planície mas também a ausência de uma resposta divina às súplicas das árvores em sangue e revolta, descritas subjetivamente nos primeiros versos do poema. Estas árvores decadentes, quase mortas na linha do horizonte, mas ainda assim mantendo a sua esguia

verticalidade são, metonimicamente, projeções ou extensões semânticas do sujeito poético, que, como elas, também desespera por auxílio divino.

A comparação, claramente assumida pelo eu lírico na segunda parte do soneto, vai contudo mais longe, com o sujeito a assumir a cumplicidade e a afinidade com as árvores que choram e imploram pela sua sobrevivência e interpelando-as diretamente: “Árvores! Corações, almas que choram,/Almas iguais à minha, almas que imploram/Em vão remédio para tanta mágoa!”/Árvores! Não choreis! Olhai e vede:/Também ando a gritar, morta de sede,/Pedindo a Deus a minha gota de água”. O sujeito poético equipara-se desta forma às árvores sedentas de vida, mas a sua sede não é física. O eu, angustiado, perdido e atormentado, anseia por mais, numa busca de absoluto e de elevação que Corral (2005) associa à transcendência. Sendo a árvore o “símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão para o céu” (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 89), esta analogia com o eu lírico permite-nos também perspetivar a dialética entre o mundo físico e terrestre (personificado nas árvores secas e moribundas), e um mundo superior, espiritualizado e místico, edificado pela força soberana do amor, um mundo que o sujeito almeja alcançar de forma a saciar a sua alma angustiado e dolorida. A gota de água a que este se refere no último verso é assim, a esse nível, uma metáfora do amor pelo qual desesperadamente anseia e que busca incansavelmente.

É, pois, este sujeito poético arquetípico que atravessa a obra poética de Florbela Espanca: frustradas todas as expectativas, percorridos todos os caminhos, encetados todos os esforços de alcançar a felicidade num outro patamar da existência, “Mais alto”, “mais além/do sonho”, aspira por fim regressar à sua terra natal e voltar a ser como o “nostálgico choupo ao entardecer” (soneto “Não ser”). O soneto “Pobre de Cristo” exemplifica essa aspiração de o sujeito finalmente serenar da longa e infrutífera jornada e se sentir acolhido e amparado pela terra que o viu nascer. Florbela dedica-o à sua terra natal, ao seu Alentejo, e por detrás do sujeito poético que dá voz ao poema ela reconhece nesse seu lugar tudo aquilo que lhe pertence (o pão, a sua casa), valorizando a calma dessa “planície rasa”, de “tardes sem uma asa/Sem um bater de folhas”, e que, no plano metafórico, adjetiva nominalmente de “anel de rubis a flamejar”. O calor da paisagem alentejana (“Minha terra moirisca a arder em brasa!”) contrasta com a frieza que o eu lírico sentiu em si, longe dela, na vastidão do mundo onde se sentia anestesiado e perdido, como é perceptível no soneto “Eu”, incluído no *Livro de Mágoas* (1919): “Eu sou a que no mundo anda perdida,/ Eu sou a que na vida não tem norte”. Nesse mesmo soneto, o eu lírico reconhece-se também como “A sombra de névoa ténue e esvaecida, / E que o destino amargo, triste e forte,/ Impele brutalmente para a morte!”.

O Alentejo, a terra mãe, sempre lhe abraça os seus braços e, no voo final desta estrela cadente, mais uma vez a irá receber, na vida, na morte, na poesia e no cinema.

3. Da Poesia ao Cinema: uma árvore, um símbolo, um epílogo e um recomeço.

Florbela, realizado por Vicente Alves do Ó, termina com um enorme sobreiro que se ergue e inunda o cenário de fundo do epílogo da longa-metragem, e lança-nos nos braços da poetisa. O símbolo supremo da paisagem alentejana é agora o símbolo supremo do regresso à terra natal, um epílogo e um recomeço. A sequência final inicia-se na casa em Matosinhos. Florbela entra no escritório, senta-se à secretária e o narrador subjuga-nos com a sua silhueta escura, de costas, recortada pelo sol que invade o espaço pela janela, ao som do chilreio de aves, lá fora, sempre com a câmara a revelar a relação entre a personagem e o espaço em movimento de *dolly in*. Quando o plano se encontra quase nas suas costas e literalmente a sentimos, o narrador muda de plano, de forma fulminante, e estamos em contra-plano. Dá-se uma simetria completa e perfeitamente orquestrada: do *travelling* para a frente, passamos, por corte, a um *travelling* para trás, que começa num detalhe central da secretária da escritora. A câmara afasta-se, lentamente, fazendo surgir o rosto carregado e triste de Florbela, sentada, com um portentoso sobreiro nas suas costas que vai crescendo na tela, como uma figura protetora, um manto de conforto, um abraço da Natureza à poetisa, que escreve, em 1917, a Dedicatória da sua coletânea de contos *As Máscaras do Destino* (1931).

O chilreio dos pássaros de Matosinhos foi substituído pelo som dos chocalhos de um rebanho alentejano, juntamente com um cuco um pouco afastado e de timbre pausado, lento, sereno e subtil, que progressivamente invade o espaço e auxilia esta transmutação onírica. De facto, esta metamorfose espacial, baseada numa visão subjetiva do mundo (que o narrador fílmico adota para os espectadores olharem o mundo através dos olhos de Florbela), encontra-se em linha com uma estética de filmagem que entronca na longa tradição expressionista. Sendo o espaço uma tradução em espelho do universo interior da personagem, claramente marcada por uma estética estilizada e que foi trabalhada, em diferentes níveis, por Bergman, Dreyer, Carné, Eisenstein, Epstein, Lang, Staudte, Sternberg, Welles, entre outros (Betton, 1987: 54-55), é aqui introduzida por Alves do Ó nesta sequência final, verdadeiramente o apogeu da fusão entre o monólogo interior (traduzido no filme pela câmara subjetiva) e a

metaforização do espaço simbólico, como um momento de regresso catártico da personagem ao Alentejo da sua infância, para fechar o ciclo da sua vida, escrevendo sobre a última peça do seu eu fragmentado: a morte de Apeles, este a sua verdadeira razão de viver.

A simetria Matosinhos/Alentejo, interior/exterior, chilreio/chocalhos, escuro do escritório/luz da planície, paredes cheias de objetos/inexistência de paredes, Florbela de costas/Florbela de frente, Florbela-silhueta negra/Florbela-corpo negro-iluminado completa-se pela ligação entre os planos que é feita pelo Sol. Não invadia já, de forma premonitória, o Sol, o escritório lúgubre e agónico? Pois agora eis o escritório, todo ele luz, sem paredes. Florbela, a sua mesa, a sua cadeira, o candeeiro ligado em cima da mesa, os papéis espalhados... tudo é transportado para a planície sem fim. Do *chiaroscuro* para a proteção solar, do vazio nas suas costas para o sobreiro, símbolo da proteção telúrica da sua terra natal. Não há paredes soturnas, apenas a vasta paisagem alentejana que recebe Florbela exatamente no mesmo momento em que começa a escrever. E escreve, enquanto se ouve em voz *off*: “Os mortos são na vida os nossos vivos, andam pelos nossos passos, trazemo-los ao colo pela vida fora e só morrem connosco. Mas eu não queria, não queria que o meu morto morresse comigo, não queria. E escrevi estas páginas... Este livro é o livro de um Morto, este livro é o livro do meu Morto. Que os vivos passem adiante...”. A voz *off* no cinema pode, neste caso, aproximar-se do valor do monólogo interior, pois, como observam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “O narrador desaparece e a ‘voz’ da personagem atinge o limite possível da sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem” (1997: 230). Fenómeno que deriva do contributo de Bergson e seus estudos sobre tempo psicológico, da visão de W. James sobre a “corrente de consciência” e do “aparecimento e desenvolvimento do cinema que, ao atingir um índice considerável de rigor descritivo, motivou a narrativa para a exploração minudente do interior das personagens, como alternativa qualitativamente eficaz para competir com as mencionadas potencialidades descritivas” (*op. cit.*: 230).

Este segmento textual, escolhido por Vicente Alves do Ó, pertence à dedicatória do livro de contos *As Máscaras do Destino*, dedicado por Florbela ao seu irmão Apeles, após a sua trágica morte, em 1917, escrito no final desse mesmo ano. A sequência fecha a negro e surge com um texto encimado pelas palavras “Florbela morreu de tristeza três anos depois”. Na nossa memória, as suas últimas sílabas ecoam, enleadas pelo cuco ominoso e triste e os chocalhos de um passado bucólico que recebem a escritora para os seus derradeiros dias, com os ramos paternais do sobreiro que a acolhem

para o início do seu último abraço à paisagem alentejana... No filme, o Alentejo está presente pelo sentimento da sua ausência. A narrativa fílmica está centrada no triângulo Florbela /Mário/Apeles, sendo este trio de personagens o núcleo da construção narrativa (centrada na vida da poetisa). A centralidade da personagem relega o espaço para uma categoria secundária e quer se apresente em dimensão de espaço físico e psicológico (Matosinhos, Lisboa, Vila Viçosa), espaço social (Lisboa) ou espaço físico/onírico (paisagem alentejana), encontra-se sempre presente na tela através da câmara subjetiva, ou seja, o realizador mostra-nos o espaço pelos olhos e pelo universo interior de Florbela.

O primeiro grande espaço no filme é Matosinhos, local do casamento com Mário e onde irá viver Florbela, nunca se adaptando ao norte e ao mar (“Não me consigo afeiçoar ao mar”, diz, talvez em tom de augúrio, pois é no mar que o seu irmão Apeles irá encontrar a morte quando o seu avião se despenha). O narrador apresenta-nos Florbela como uma ausência de vida, tal o tédio, a monotonia dos dias repetidos, metaforicamente mostrados pelo realizador quando ela faz avançar os ponteiros do relógio com o dedo, sem parar, cada vez mais depressa, como que tentando que o tempo também acelere. Nesta sequência que faz com que o relógio seja uma metáfora do mundo interior da poetisa (estagnado, monótono, logo triste e sem vida...), nasce a sequência seguinte, na qual o realizador nos mostra, em câmara lenta, uma viagem onírica, com dezenas de folhas de papel a descerem pelo ar sobre Florbela. A câmara centra-se em grande plano no seu rosto (recurso abundantemente utilizado por Vicente Alves do Ó) e a poetisa agarra uma das folhas, podendo ler-se uma só palavra: Apeles.

Esta obsessão pelo seu irmão atinge o momento mais elevado quando a ação é deslocada de Matosinhos para Lisboa. Apeles tem quatro dias de licença, escreve a Florbela para ir ter com ele, e ela larga Matosinhos, o seu marido e a sua não-vida, sem hesitação. Lisboa é o espaço de liberdade, da euforia, do encontro com o irmão, com a alegria de viver. Passeia pelas ruas, vê o seu *Livro de Mágoas* na vitrine de uma livraria e, finalmente, encontra Apeles. Lisboa é o espaço do reencontro (consigo, com o irmão, com a vida). Depois de um jantar em tom íntimo, falta a luz, Florbela vai buscar um pequeno candeeiro a óleo e Apeles exclama, sussurra, incita: “Faz de conta que estamos no Alentejo, outra vez”. Pela primeira vez, o Alentejo é invocado, no segredo da noite, como memória de tempos felizes entre ambos, agora lembrado em Lisboa, novo espaço de alegria dos dois irmãos.

Contudo, Mário chega a Lisboa e interrompe este resgate do passado, iniciado com um passeio entre os irmãos, de mota, pela floresta, bucólica

e serena, feliz e livre. Florbela corre alegremente e, em corte abrupto, com uma analepse, o nosso narrador faz-nos vê-la correndo, feliz, no Alentejo.

A capital é igualmente espaço social. A música da época contextualiza o espectador, abre as portas a uma festa da amiga Sophia, que representa a sociedade lisboeta do seu tempo. A chegada de Florbela e Mário e de Apeles (afastado dos dois, guardando distância) é saudada por um dos convidados, interpretado pelo realizador Lauro António e que, em sintonia com a sua vida real, a elogia: “Uma verdadeira diva do cinematógrafo!”. A festa é um portefólio da sociedade lisboeta, ganhando vida as palavras de Simmel: “O espaço não é mais do que uma atividade da alma” (1986: 643). Na verdade, o olhar de Florbela vai-nos mostrando o salão como uma metonímia de Lisboa, o estilo de vida despreocupado, entre o *blasé* e um epicurismo semi-oculto, que é profundamente antagónica. Para citar a poetisa: “Esta cidade é mãe para quem está longe [como está Florbela] e madrastra para quem fica [como acabará Florbela por ficar]”. Durante a festa, Mário e Apeles conversam brevemente e o aviador afirma, quase em tom de aviso, ao seu interlocutor: “Sabe que a minha irmã sofre de um mal que é tremendamente alentejano: o orgulho”. De novo, o Alentejo a fundir-se com uma das faces de Lisboa.

Depois da trágica morte de Apeles, que quase conduz Florbela à loucura, a poetisa viaja de comboio para o Alentejo. A pouco e pouco, a paisagem alentejana passa lentamente, lá fora, vista pela janela do comboio, uma janela para a paz, para o regresso à terra natal, refúgio após a catástrofe suprema. Devagar, os sobreiros sucedem-se, um após o outro, anunciando a sua chegada ao ventre telúrico. Florbela chega a Vila Viçosa, mostrada como uma lenta deambulação de personagens anónimas pela rua, de casas com típico amarelo alentejano que contorna janelas e portas e nos impregna de uma aparente calma que o seu rosto transmite. Após um plano picado focado na protagonista a entrar numa igreja, a câmara coloca-a frente a frente com uma imagem de Nossa Senhora. Do breve momento em silêncio reverendo, o narrador leva-nos até casa do pai de Florbela. À noite, um plano de conjunto mostra-nos o pai, que tenta encaixar fotografias, uma a uma, em qualquer *puzzle* imaginário que se possa erguer do amontoado de imagens espalhado na mesa. Mais do que fragmentos do passado, das vidas de Florbela, da família, das memórias, ou como escreveu Barthes, a fotografia não é só “uma reconstituição, um fragmento, como a arte prodigaliza, mas o real em estado passado: a um só tempo o passado e o real. [...] a fotografia é toda evidência” (1984: 124). Simultaneamente, a fotografia é a evidência do não retorno, da impossibilidade em recuperar o passado,

segundo Cartier-Bresson (1971). Esta impossibilidade cria em Florbela uma agonia que não consegue ultrapassar, tentando suicidar-se, nessa noite, atirando-se a um poço, em busca de uma purificação pela água, fonte de vida, fonte de renascimento (pela morte). Regressa a Matosinhos e vai passear pela praia. Nunca gostara nem da praia nem do mar e, com a morte do irmão, tornam-se um espaço de dor. Em novo momento onírico, Apeles sai das águas e caminha em direção à irmã. Dá-se o derradeiro diálogo entre ambos:

- Escreve.
- Não posso.
- Podes.
- Como é que posso escrever? Eu não sou nada e tu levaste-me tudo.
- Os mortos não levam nada.
- Mas dói tanto.
- Tem de doer. Se não doer, como é que sabemos que estamos vivos?

Apeles despede-se com um beijo na fronte da irmã e desaparece nas ondas. Grande plano de Florbela. O mar parece imensamente vazio, como o seu olhar. A montagem sequencial dos planos de Florbela e do mar tem uma transmissão subjetiva de sentidos entre a natureza e o estado de alma da poetisa: um imenso vazio enche os seus olhos, tal como o imenso mar parece, na verdade, imenso, mas vazio, dissipando-se em espuma, onda após onda, de forma repetida e incessante. Ainda ecoam em nós as últimas palavras entre os irmãos, dominadas pelo tema da dor de estar vivo, pela ausência, pelo ato de escrita, quando estes três veios temáticos se entrelaçam na sequência final. Florbela entra no seu escritório, dominado pela escuridão cortada veementemente pelo Sol que entra pela janela. Começa a escrever e dá-se a metamorfose espacial. Do interior da sua casa de Matosinhos, em corte rápido entre planos, passamos para a planície alentejana. Florbela escreve. E dói. E assim sabe que está viva. Viva, mas triste, apenas viva para transportar para o papel essa imensa tristeza, durante os seus três últimos anos de vida. Um recomeço e um epílogo.

O filme de Vicente Alves do Ó, de 2012, foi ainda editado em minissérie televisiva em três episódios, com o título *Perdidamente Florbela*, dando também origem a um romance escrito pelo realizador, *Florbela, Apeles e eu*, lançado em julho de 2014. Foi o filme mais visto nesse ano em Portugal e recebeu inúmeros prémios nacionais e internacionais. Bem recebido pela crítica, foi salientada a escolha acertada do período de vida de Florbela retratado (e não toda a sua vida), fundando-se o fulcro narrativo entre o

casamento com Mário e a morte de Apeles, o que permite retratar a agonia do presente, a efêmera felicidade com Apeles, o regresso em analepse ao Alentejo, espaço das origens, das memórias, dos começos, da simplicidade dos momentos felizes. E permite ainda projetar oniricamente o eu e o espaço no futuro, com a antevisão da sua morte, assinalada pela sequência final, retirada de uma tragédia clássica, sendo a voz da pitonisa de Delfos substituída pelo cuco, pelos chocalhos e pelo abraço final da natureza-sobreiro, que a protege, enquanto a sua dor escorre para as páginas do seu livro de contos *As Máscaras do Destino* (1931).

Da poesia ao cinema, a árvore que encontramos na sua produção poética encerra esta construção narrativa fílmica, com o Alentejo simbolizado no sobreiro da sequência final. Marcando o epílogo do filme, institui igualmente um recomeço, o regresso de Florbela à escrita, ao Alentejo, a si mesma. Citando Soares, concretiza-se na missão da poesia de abrir uma janela para outro mundo (2018: 146): Perdida em si e de si, a poetisa encontra-se no filme para uma derradeira cristalização na escrita do seu espaço e paisagem interior, agora que a dor de estar viva a alimenta para o seu renascer final. O diálogo final entre os irmãos soa a uma síntese de *As Máscaras do Destino*: “O Aviador”, “A morta”, “Os mortos não voltam”, “O sobrenatural” são alguns dos contos da coletânea espelhados no diálogo entre Florbela (a morta) e Apeles (o aviador), que falam ao abrigo do sobrenatural sobre os mortos que não voltam... Em “O Resto é Perfume”, o sujeito poético descreve/sente o Alentejo. Recordamos a sequência final do filme, a terra mãe que a acolhe uma última vez, a poesia de Florbela, a sua vida e a sua procissão de agonias. Tudo se plasma na natureza, reflexo do mundo interior do sujeito poético:

A planície estendia-se até aos confins do horizonte, de cambiantes inverosímeis. A estrada poeirenta, quase reta. Charnecas bravias, de um e doutro lado. Aqui e ali, a rara mancha escura de uns torrões lavrados que mais tarde fariam o grande sacrifício de, mortos à sede, darem pão. Sob a serenidade austera da minha terra alentejana, lateja uma força hercúlea, força que se revolve num espasmo, que quer criar e não pode. A tragédia daquele que tem gritos lá dentro e se sente asfiziado dentro de uma cova lóbrega; a amarga revolta de anjo caído, de quem tem dentro do peito um mundo e se julga digno, como um deus, de o elevar nos braços, acima da vida, e não poder e não ter forças para o erguer sequer! [...] Muitas vezes, confundíamos os arrastados crepúsculos de Verão com as claras noites de lua cheia. Estávamos longe; vínhamos para casa noite fechada. Na charneca, o luar inundava tudo, os rosmarinhos e os alecrins, as estevas e as urzes, todas as moitas sequiosas, que o bebiam

como água límpida que um cântaro a transbordar entornasse lá do alto. Às vezes era branco, tão imaterial, de uma pura religiosidade, que a planície alagada fazia lembrar uma grande toalha de altar onde tivessem espalhado hóstias. (*As Máscaras do Destino*, 2010 [1931]:38-39)

Neste excerto do conto “O Resto é Perfume”, organizado em duas narrativas onde três locutores se apresentam como sujeito – o narrador de primeiro plano, a personagem principal (uma figura feminina a quem esse narrador dá a possibilidade de, também ela, narrar, assumindo-se como sujeito enunciativo) – e um terceiro narrador-personagem, o doido, a quem a narradora de segundo grau dá voz no interior da sua narrativa –, é a personagem feminina que descreve a planície. Descreve-a interseccionando duas imagens antagónicas e aparentemente inconciliáveis da paisagem alentejana: por um lado, a imagem agredida, sofrida e trágica de uma terra em que “lateja uma força hercúlea [...] que quer criar e não pode” e, por outro, a imagem de uma beleza idílica e sublime, onde a paisagem campestre, de tão iluminada pelo luar, se assemelha a “uma grande toalha de altar”. Faz-se assim a ligação entre a terra e o céu, entre o profano e o sagrado, colocando o espaço no interior desta díade em que o sujeito feminino se encontra. A esse nível, a charneca alentejana mais não é do que o reflexo em que Florbela continuamente se revê e na qual metonimicamente se projeta, tal como sucede na sua obra poética. Este é o excerto que surge na filme de Vicente do Ó, fazendo a ligação do livro de contos *As Máscaras do Destino* com a narrativa fílmica e a narrativa biográfica, renovando a centralidade da paisagem do Alentejo, reflexo dos estados de alma da poetisa, que sempre se declarou filha da charneca erma e selvagem.

4. Considerações finais

Se a literatura não é, literalmente, um reflexo da vida, o caso de Florbela parece-nos contradizer, de certa forma, esse dogma. Na verdade, a identificação do sujeito empírico com o sujeito poético que perpassa toda a obra florbeliana sinaliza, se não a correspondência total e imediata entre a vida e a ficção, pelo menos a proximidade entre Florbela-ela-própria e o sujeito poético em que ela se metamorfoseia literariamente. Por isso, Régio dizia, em 1950, que “A sua poesia é dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia viva. Quero dizer que toda nasce, vibra e se alimenta do seu muito real caso humano; do seu porventura demasiado real caso humano” (Régio, *apud* Espanca, 1986:11).

A angústia do sujeito poético, à semelhança da angústia do sujeito empírico, caracterizou a sua criação poética e a relação que estabeleceu com o Alentejo. Em sofrimento constante, em sucessivos exílios, a paisagem alentejana sempre lhe concedeu uma relação empática e de total fusão, sendo, por isso, um verdadeiro estado de alma de Florbela. Memória, sentimento, paz, vivência, telurismo, bucolismo, parnasianismo, simbolismo: uma sinestésica confluência marca a obra poética da calipolense. O Alentejo é claramente o eixo de Florbela, o princípio e o fim, o passado e o presente (pela ausência), o tudo e o nada, que tanto ressoam na sua poesia, como no retrato fílmico que Vicente Alves do Ó lhe dedicou: terminando a narrativa com a sequência mais simbólica e marcante, quando a faz viajar oniricamente para a planície alentejana, de modo a recuperar a escrita, no período mais doloroso da sua vida, após a morte de Apeles, seu irmão, e a coloca sob a proteção de um magnífico sobreiro, que encarna a terra mãe, recolhendo a sua regressada e dolorida filha.

Florbela Espanca faleceu precocemente, em Matosinhos, aos 36 anos, mas foi no seu Alentejo que encontrou a paz para a sua alma atormentada e assim, como bem observou Régio (*apud* Espanca, 1986), “A terra com que chegara a identificar-se ela própria, e lhe principiara a fugir dos pés, não teve remédio senão acolhê-la um pouco mais cedo no seu vasto seio” (p. 28). Depois de, durante toda a sua vida, sentir perdidamente a paisagem, regressou, para se sentir *na* paisagem e, assim, se (re)encontrar, perdidamente...

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Durval (2009). *A invenção do nordeste: e outras artes*. 4.^a ed., São Paulo: Cortez.
- BACHELARD, Gaston (2008). *A poética do espaço*. 2.^a ed., São Paulo: Martins Fontes.
- BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BESSA-LUÍS, Agustina (1979). Prefácio. In Florbela ESPANCA. *As Máscaras do Destino*. 2.^a ed. Amadora: Livraria Bertrand.
- BETTON, Gerard (1987). *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes.
- CARTIER-BRESSON, Henri (1971). O momento decisivo. In Bacellar, Mário Clark (org.). *Fotografia e Jornalismo*. São Paulo: USP.
- CARVALHO, Ana (2019). A interação entre o espaço e a paisagem como forma de revelação lírica em poemas de Florbela Espanca. In 28.^o Encontro de Iniciação Científica. São Paulo: PUC-SP.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alain (2010). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

- CORRAL, Concepción Delgado (2005). *Florbela Espanca: asa no ar erva no chão*. Chaves: Tartaruga.
- CRUZ, Maria (2008). *Bela no Palco: Imagens de Florbela Espanca na dramaturgia portuguesa* (Dissertação de doutoramento). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- DAL FARRA, Maria (2002). Florbela erótica. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 19, pp. 91-112.
- DAL FARRA, Maria (2017). Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calabria no Feminino. In RICCI, Débora *et al.* (Org.). *Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano. Ripensare il femminile in ambito lusofono e italiano*. Lisboa: CLEPUL, pp. 19-46.
- ESPANCA, Florbela (1962). *Sonetos*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- ESPANCA, Florbela (1986). *Cartas* (1923-1930). Vol. VI. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- ESPANCA, Florbela (1996). *Poemas*. Estudos introdutórios, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes
- ESPANCA, Florbela (2010). *As Máscaras do Destino* (contos). Lisboa: Calçada das Letras.
- FARIAS, Priscilla (2013). Terra de charneca erma e de saudade: a construção simbólica do Alentejo português em Florbela Espanca (1894-1930). In *XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: UFRN.
- FARIAS, Priscilla (2014). *Terra de charneca erma e de saudade: a construção simbólica do Alentejo português em Florbela Espanca (1894-1930)* (Dissertação de Mestrado). Natal: UFRN.
- LAVRADOR, Ana e LOUSADA, Alexandre (2007). Região e identidade – O caso do Alentejo. In *VI Congresso da Geografia Portuguesa*. Lisboa: UNL.
- LEITE, Jonas (2018). *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora* (Dissertação de doutoramento). Campina Grande: UEP.
- MARTINS, Maria (1990). Introdução. In Florbela ESPANCA. *Sonetos*. Lisboa: Ulisseia.
- NEMÉSIO, Vitorino (1958). *Conhecimento da poesia*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia.
- PEREIRA, Custódia (2005). *Do Sentimento em Florbela Espanca* (Dissertação de mestrado). Lisboa: Universidade Aberta.
- RÉGIO, José (1964). *Ensaio de Interpretação Crítica*. Lisboa: Portugália Editora.
- RÉGIO, José (1986). Estudo crítico. In Florbela ESPANCA. *Sonetos*. 22.^a ed., Venda Nova: Bertrand Editora, pp. 11-31.
- RÉGIO, José (2010). Estudo crítico. In Florbela ESPANCA. *Sonetos*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana (1997). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- SIMMEL, Georg (1986). El espacio y la sociedad, *Sociologia*, 2. Madrid: Alianza Editorial.

- SENA, Jorge (1946). Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa. *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática.
- SILVA, Fábio e VILELA, Ana Luísa (2015). Diálogos no feminino: a relação entre as obras de Florbela Espanca e Mily Possoz. *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*. I vol. pp. 403-420.
- SOARES, Marly (2018). *O místico e o erótico na poesia de Florbela Espanca* (Dissertação de doutoramento). Florianópolis: UFSC.
- VALA, Jorge (2000). Representações sociais e psicologia social do conhecimento quotidiano. *Psicologia Social*, Cap. XIV. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.
- VILELA, Ana Luísa (1997). Minh'alma, de sonhar-te anda perdida. Erotismo de Soror Florbela. *A Planície e o Abismo, Actas do Congresso sobre Florbela Espanca*. Évora: Veja.
- VILELA, Ana Luísa et al. (Org.) (2012). Dossiê: Florbela Espanca: o espólio de um mito. *Revista Callipole*, n. 21, v. 1.

CAPÍTULO 13



Foto: Ana Cristina Carvalho

Resumo

A centralidade da paisagem alentejana no olhar fotográfico de Artur Pastor e em *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora

Baseado numa leitura de *O Trigo e o Joio* (1954), de Fernando Namora, o presente artigo consiste numa análise da representação literária da paisagem do Alentejo. A nossa leitura, enriquecida pela interpretação fotográfica de Artur Pastor, parte da premissa de que o ser humano e a natureza se encontram a um mesmo nível e que pertencem a um mesmo ciclo ao qual estão presos até ao infinito.

Assim, temos como objetivo demonstrar a pertinência da paisagem na construção literária do retrato físico do território e dos seus habitantes, bem como na relação dos alentejanos com o seu espaço geográfico. Esta análise incidirá, primeiramente, na forma como o ser humano vivencia os espaços construídos e, posteriormente, no modo como interage com os espaços exteriores naturais.

Palavras-chave: Natureza. Alentejo. Seara. Humanidade. Romance português. Fotografia.

Abstract

The centrality of Alentejo landscape through the photographers' eyes of Artur Pastor and in *O Trigo e o Joio*, by Fernando Namora

Based on a reading of *O Trigo e o Joio* (1954), by Fernando Namora, this article consists of an analysis of the literary representation of the Alentejo landscape. Our reading, enhanced through Artur Pastor's lenses and interpretation, starts from the assumption that human beings and nature are at the same level and belong to the same cycle to which they are bound to the infinite.

Thus, this work aims to demonstrate the relevance of the landscape in the literary construction of the physical portrait of the territory and its inhabitants, as well as in the relationship of the people of Alentejo with their geographical space. This analysis will focus, firstly, on the way they relate to built spaces and, laterly, on how they interact to open natural spaces.

Keywords: Nature. Alentejo. Wheatfield. Humankind. Portuguese novel. Photography.

A CENTRALIDADE DA PAISAGEM ALENTEJANA NO OLHAR FOTOGRÁFICO DE ARTUR PASTOR E EM *O TRIGO E O JOIO*, DE FERNANDO NAMORA

Sílvia QUINTEIRO

Esc. Sup. de Gestão, Hotelaria
e Turismo e Centro Invest. em Artes
e Comunicação, Univ. Algarve
smoreno@ualg.pt

Ana Cláudia SILVA

Centro de Investigação em Artes
e Comunicação, Univ. do Algarve
Centro Estudos em Letras, Univ. Évora
anabssilva@gmail.com

1. Introdução

Entre os anos 40 e 60 do século XX, Artur Pastor (1922-1999) dedicou-se a fotografar Portugal: o território, as gentes, as atividades. O reconhecido fotógrafo alentejano percorreu o país, e o seu olhar e a sua objetiva detiveram-se, em determinado momento, no Alentejo. Aqui, captou e perpetuou a imagem de um mundo rural único, de uma paisagem do trabalho, composta por homens, mulheres e natureza, unidos e condicionados pelo imparável e inalterável ciclo da terra (Figura 1).



Fig. 1 – Panorama do “2.º
ferro”, Artur Pastor
(PT/AMLSB/ART/
050097)

Fonte: <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/>

É o mesmo Alentejo, a mesma paisagem humanizada, a mesma relação do ser humano à natureza que vemos representados em *O Trigo e o Joio* (1954), de Fernando Namora (1919-1989), romance no qual o escritor descreve os desejos e as apreensões de uma família rural que procura desafogo financeiro através da aquisição de uma burra para lavrar o seu terreno de seara. Alicerçado nos pressupostos do Neorrealismo que surge em Portugal na década de 40, e que, como nota Urbano Tavares Rodrigues, se caracteriza por “uma explícita solidariedade com os trabalhadores (operários ou rurais)” e “uma manifesta vontade de intervenção transformadora” (1981: 13), o romance de Namora foca-se no quotidiano do habitante alentejano comum, designadamente do pequeno lavrador. Assim, recuperando palavras de Artur Pastor a propósito da arte da fotografia, quando afirma que esta é um “firme pilar da civilização actual”, servindo “com elevação e nobreza, a divulgação da Humanidade” (Pastor, s.d.: 2), podemos concluir que também *O Trigo e o Joio* se rege por esses princípios, valorizando o ser humano no seu todo.

Tendo como objetivo dignificar a condição do alentejano comum, Fernando Namora reconstitui cruamente o seu viver, sem esquemas fantasiosos, horizontes inverosímeis ou intervenientes idealizados. Um viver sintetizado numa estreita ligação à terra, na qual esta é o cerne e a origem de toda a vida. Citando Jorge Amado, na introdução ao romance:

O Trigo e o Joio é como uma sinfonia grave e profunda, cuja dramaticidade nos envolve e quase estrangula [...]. É uma cruel condição de homens, um drama de gente dura e tensa [...]. São homens e mulheres talvez desgraçados em seu novelo de pequenas ambições e terríveis desejos, mas em sua desgraça conservam uma certa grandeza, que é igualmente o cerne da grandeza do romance, numa narrativa onde cada palavra é a justa, onde o substantivo despido de enfeites é a própria terra do Alentejo. (Amado, Namora, [1954] 1982: 14-15)

Temos, pois, uma representação da terra como um todo e como tudo, como “substantivo”, substância, essência, e não apenas enquanto cenário, como nos lembram as palavras de Urbano Tavares Rodrigues ([1958] 1966), em *O Alentejo. Alto e Baixo Alentejo*:

«TERRA» por excelência, nem rocha, nem hortejo, nem pinhal, terra vasta, grave, sortílega, fecunda, envolvente, terra chã – do áspero montado, dos sobreirais sangrentos, charnecas e olivais, e das searas com que os olhos comungam o infinito – o Alentejo é das províncias de Portugal

aquela que na nossa literatura aparece como figura sobressalente e decisiva mesmo quando devera ser cenário. (p. 7)

Estas palavras retratam a grandeza, a imensidão, a monotonia e a melancolia de uma paisagem que é também feita do dramatismo da vida dos que a habitam. O Alentejo de Urbano Tavares Rodrigues, como o de Fernando Namora e o de Artur Pastor, compõe-se de paisagens nas quais mulheres e homens, terra, plantas e animais respiram a um mesmo ritmo. Um ritmo lento, que se faz ouvir nas “canções dolentes” (Namora, [1954] 1982: 22) do cante alentejano.

A leitura de *O Trigo e o Joio* que propomos funda-se numa análise temática da representação literária da paisagem nesta obra, na medida em que essa é também uma representação dos laços entre os habitantes e trabalhadores da terra e os recursos naturais. Centraremos a nossa atenção, essencial e necessariamente, nos excertos descritivos, demonstrando a pertinência dessa representação, não apenas no retrato físico do território do Alentejo e seus habitantes, mas também na forma como através dela é veiculada a imagem dos laços que unem os alentejanos ao *seu* espaço.

Partimos do princípio, sobejamente invocado desde os anos 70 do século XX, de que a paisagem é um construto, um produto da (inter)ação humana com uma determinada porção de espaço (Antrop, 2015; Buescu, 1990; Collot, 1995; Cosgrove e Daniels, 1988; Lowenthal, 1975; Negreiros, Alves e Lemos, 2012; Wylie, 2007). Um produto multifacetado, que é simultaneamente objeto, ideia e representação (Knudsen, Metro-Roland e Rickly-Boyd, 2015: 286-292) e que está condicionado à partida pela presença de um sujeito num espaço, pelo alcance do seu olhar, pelas perspectivas e condicionantes físicas, históricas, epistemológicas e até mesmo sentimentais, a partir das quais ele enquadra essa porção espacial (Wylie, 2007: 7). Convocamos também para este trabalho a ideia de “lugar”, ou seja, da parcela de espaço que se diferencia do restante em função das vivências do sujeito dentro das suas fronteiras e dos sentidos que estas lhe aportam, ressignificando-as. E, assim, as paisagens de *O Trigo e o Joio* refletem o olhar de cada uma das personagens da obra sobre o meio que as envolve. Mas são também as paisagens do narrador/do autor que nelas se revelam, mostrando um olhar que adivinhamos, como o de Artur Pastor, oculto por detrás da lente, discreto, mas interventivo e denunciador de uma pobreza humana a que a mestria de ambos confere beleza estética.

Naturalmente associada ao olhar, a paisagem é o resultado de uma complexa interação que abrange as relações humanas próprias de cada região; a

interrelação de elementos físicos e elementos culturais; bem como a percepção do espaço que, por sua vez, contribui para a compreensão do mundo, apreendido de forma individual, através da conjugação dos vários sentidos. Logo, em *O Trigo e o Joio*, como na generalidade das representações da paisagem, é o olhar, sinédoque do sujeito com toda a sua singularidade e subjetividade, que transforma a amálgama ininteligível de natureza (e de objetos) que é o espaço, numa produção humana com significado próprio. Como afirma Helena Buescu, a paisagem é sobretudo uma questão de percepção (1990: 190-193), pelo que a sua construção consiste numa “apreensão que é sempre fruto de um olhar cultural [...] e, por assim dizer, de uma transformação do ‘objecto’ em ‘objecto estético’” (Buescu, 1990: 67). Mais recentemente, mas seguindo uma mesma linha de pensamento, Marc Antrop recupera a ideia da paisagem enquanto construção, definindo-a como o resultado de uma “experiência holística, dinâmica e complexa [que] implica percepção e preferência, bem como construções mentais, simbolismo e afeto, [e é uma] manifestação combinada da variedade natural e cultural do mundo no espaço e no tempo.” (Antrop, 2015: 53, tradução nossa). Ou seja, a paisagem é o produto do olhar do sujeito que a contempla, é tudo o que o olhar abarca, mas é também o resultado da interseção de um observador em movimento (Cresswell, 2003: 275) com o ambiente físico sobre o qual se desloca.

Prosseguimos então com a leitura de *O Trigo e o Joio* que incidirá, primeiramente, sobre a forma como os habitantes vivenciam os espaços construídos e, em seguida, sobre a sua relação com as áreas naturais. Leitura enriquecida pela fotografia de Artur Pastor.

2. O ser humano no espaço construído: a vila e o monte

A vila é uma rua. Vem do alto dos eucaliptos pedindo licença à planície para lhe interromper o sono, atravessa uma encruzilhada de estradas por onde corre o aceno de Espanha ou do mar e, bruscamente, num ímpeto de ousadia, trepa ao planalto ao encontro de uma igreja que foi coito de mouros e abades, e ali se fica, arrogante, a desafiar o pasmo da campina. (Namora, [1954] 1982: 21)

É com estas palavras que Fernando Namora abre o seu romance. A partir de uma perspetiva que o coloca num plano superior, o narrador observa e descreve o espaço em que a vila se inscreve. Como se de um mapa se tratasse, vemos a mancha escura do eucaliptal lá no alto, a estrada que rasga a planície e a interrompe, em torno da qual se forma esta vila e, adivinhamos,

se formarão muitas outras povoações de uma só rua no Alentejo. Sobre este mapa, assinala-se ainda o lugar onde esta estrada se cruza com outra e coloca ao sujeito que a percorre a possibilidade de virar em direção a Espanha, de virar em direção ao mar ou de ficar na encruzilhada, ou seja, na vila. E aqui o olhar aproxima-se, desce e coloca-se ao nível do da objetiva do fotógrafo, oferecendo ao leitor *fotografias* da rua, das casas e das pessoas. Após evidenciar, desde o primeiro momento, o caráter diminuto do espaço construído na imensidão do Alentejo – a vila é apenas uma rua –, o narrador foca-se no casario: “À volta da igreja, as casinhas brancas, com altas chaminés que lhes furam o dorso atarracado, fecham-se num reduto que a voracidade calma do trigo não consegue romper” ([1954] 1982: 21). A lente do narrador amplia este ponto de resistência, onde a presença humana existe apesar da voracidade do trigo, impondo-se à terra, contrariando o seu ímpeto e deixando adivinhar a permanente luta para dominar uma natureza de cuja força necessita para sobreviver. E, após a referência às típicas casas alentejanas, atarracadas e caiadas de branco, reminiscência da sabedoria dos mouros que aí habitaram no que concerne à forma de melhor resistir ao clima alentejano, começam a surgir aos olhos do leitor os habitantes:

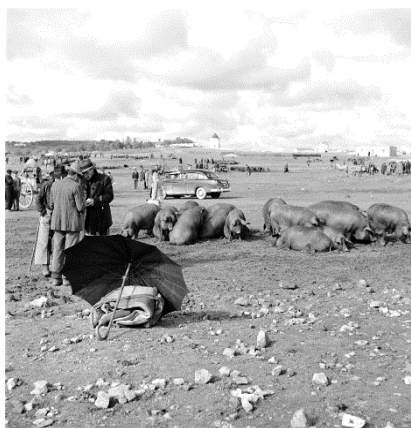
As mulheres vêm ansiosas às portas saber quem chegou, caçar uma novidade em primeira mão ou inventá-la, se for preciso; os homens vestem samarrões de pele de ovelha e falam e caminham lentos, austeros; os garotos correm aos sítios em que a bolota cai das árvores no regaço do mato, pela graça de Deus. Ao longo da rua há tabernas, onde o rumor brando da vida encrespa, às vezes em redemoinhos. Muitas tabernas. Os camponeses, depois do trabalho, sentam-se junto do balcão, apoiam os cotovelos no mármore da mesa, e ouvem. (pp. 21-22)

Fica clara neste excerto a forma como a população se distribui pelos diferentes espaços do aglomerado urbano. Contrariamente ao que sucede no monte, onde as mulheres trabalham ao lado dos homens, na vila elas estão confinadas ao perímetro da casa. As crianças brincam na rua. Os homens ocupam a rua e as tabernas, o espaço público. A ida à taberna assinala o final do dia de trabalho dos camponeses. E não será indiferente o facto de, neste reduto humano e edificado que é a vila, a descrição evidenciar alguns elementos naturais, característicos do Alentejo, como sejam a pele de ovelha de que são feitos os samarrões; as bolotas que no monte são alimento para os porcos, mas na vila brinquedos improvisados para as crianças; e o mármore – o ouro branco do Alentejo –, um recurso natural endógeno muito valorizado e presente em múltiplas construções.

Temos na vila, como vimos, um espaço caracterizado por claras fronteiras espaciais, sociais, mas também temporais, no qual os dias são marcados pela duração do trabalho, as semanas pelas missas dominicais e os anos pela feira que ocorre no mês de julho:

O largo baldio, onde, uma vez por ano, se juntavam centenas de bestas, mendigos, vendilhões, barracas que negociavam tudo, até amor, carrocéis, um circo e boa parte da população de muitas léguas; à medida que a brisa langorosa lhe trazia, em ondas, a ele dirigidas ou que perto dele se desviavam, o clamor estridente ou surdo de milhares de vozes, de pregões, de risos [...]. Todo esse tumulto se misturava na atmosfera gorda da campina – transformando-se num enorme pulmão que respirava e soprava baforadas de vida, dilatando-se para depois se comprimir e enrugar, sorvendo por fim, com redobrada violência, tudo o que ainda fosse susceptível de ser digerido. (pp. 71-72)

A feira, também ela alvo do olhar perspicaz de Artur Pastor, constitui um momento particularmente ilustrativo da paisagem humana, uma vez que aqui convergem mesmo aqueles que vivem nos montes mais distantes, a fim de efetuarem trocas comerciais (Figuras 2 e 3).



Figs. 2 e 3 – Série “Feiras, Mercados e afins”. Alentejo, décadas 40/50, Artur Pastor

Fonte: <https://arturpastor.tumblr.com/image/188907578995> e <https://arturpastor.tumblr.com/image/188748168538>

Com efeito, neste espaço onde os pés dos homens e as patas dos animais se misturam e levantam uma constante poeira por entre a qual se vislumbra uma “densa confusão de animais, negociantes [e] lavradores” (p. 75), cruzam-se os que vendem e os que aí procuram adquirir os bens de que necessitam, nomeadamente alfaías, gado e animais de carga. É justamente esse motivo que leva a personagem Barbaças a sair da segurança do monte: uma ida à feira para comprar a burra de que Loas precisa. Contudo, a feira não é apenas um vulgar lugar de comércio; é também um espaço de socialização e de ostentação, onde todos se apresentam tão bem quanto as suas posses permitem; um espaço de afirmação do poder dos lavradores endinheirados que, nas suas “soberbas montadas [...] rompiam alas por entre grupos compactos de mulherio, ganhões e ganapos” e a quem “os mendigos estendiam os aleijões e a melopeia da sua desgraça” (p. 74); e até mesmo um espaço de perdição, onde homens como Barbaças, miseráveis em dinheiro e afetos, não resistem a entregar tudo o que têm em troca de alguns momentos de intimidade com as mulheres que ali se prostituem.

3. O ser humano no espaço natural: a planície, a seara, a floresta

A forma como a feira marca o ritmo do quotidiano da vila e assinala o carácter cíclico da vida traduz-se, no excerto supracitado, na imagem da feira enquanto “enorme pulmão que respirava e soprava baforadas de vida”. Um pulmão que se enche de oxigénio uma vez por ano, que se esvazia e volta a encher no ano seguinte, representando o pulsar rural. Em *O Trigo e o Joio* tudo é vida, já que o fim de um ciclo determina apenas o início de outro. De facto, nesta obra a perenidade dos seres vivos pouco significa perante a grandeza da renovação anual, que transmite a ideia de esperança e de infinito. A relação sujeito/natureza, tal como se encontra expressa, assenta não só na conceção da natureza como um organismo vivo, mas também na convicção de que ambos são elementos de um mesmo mecanismo, imensurável e perpétuo.

Romance da terra, que denota preocupações sociais, relacionadas com os problemas e com os anseios das camadas populares, *O Trigo e o Joio* visa transmitir a mensagem da necessidade urgente de transformação da condição social das gentes alentejanas, explorando, para tal, a paisagem, *pintando-a* com palavras que consolidam a relevância diegética na obra. A descrição paisagística configura a terra como local de encontro do ser humano com o meio natural, com os restantes seres vivos e ainda com a

dimensão temporal, num espaço em que convergem e se multiplicam relações e das quais decorrem as histórias de quem nele habita. É o caso de Loas, pequeno lavrador que, arruinado, aspira à respeitabilidade através da valorização da sua courela:

Não havia pequeno seareiro que não se tivesse visto obrigado a vender as mulas. Anos danados de seca, Primaveras de alforra, empréstimos para o adubo, e a terrível competição da camionagem nos fretes feitos pelos carros de parrelha [...]. Um grande lavrador tinha os gados e os cortes de lenha, e ainda um ou outro ano bom de semente para compensar à larga a teimosia na seara. Mas o coureleiro chegava ao fim da vida e a sua herança era apenas a fé infatigável em grandes dias para a campina. (p. 38)

Neste excerto sobressai a forma como o trabalho é a base da ligação humana à terra, numa descrição que denuncia a precariedade da vida dos trabalhadores e dos pequenos proprietários agrícolas, comparando-a com a dos latifundiários. De resto, esta dicotomia trabalhador/latifundiário é reforçada, em *O Trigo e o Joio*, pela metáfora do ratinho (alusão aos beirões que sazonalmente procuravam o seu ganha-pão na planície alentejana) devorado pelo corvo, episódio que, todavia, tem um desfecho inesperado e premonitório, sendo o poderoso corvo morto pelo miserável Barbaças – indício da chegada de um novo tempo:

Barbaças tinha retirado do saco uma das fiskas e [...], com ela, procurava agora localizar a cabeça do corvo; os assistentes só deram conta dos gestos do vadio quando a ave tombou inesperadamente sobre o lajedo do pátio, fulminada, libertando na queda o corpo trucidado e mole da sua presa. Também o Barbaças se sentia liberto. Mesmo durante os seus anos de vagabundo, bebendo às golfadas, a vida, o sol e a miséria, nunca tivera essa incomparável sensação de ser livre, de ter rompido as teias da inconsciência e da opressão. (p. 181)

Retratando de forma objetiva os defeitos de ricos e pobres, poderosos e oprimidos, Fernando Namora mostra o quão difícil é, entre os homens como na seara, fazer a distinção entre o trigo e o joio, mas deixa expresso que mesmo o ser humano mais insignificante assume um papel no ciclo da terra e merece, por isso, um tratamento digno. Afinal, diz-nos Loas que:

– Um homem, mesmo um zé-ninguém como nós, pode acrescentar grandes coisas ao mundo. Pois uma seara de trigo não sai das mãos de um homem,

Barbaças? Não fomos nós que ceifámos, que debulhámos e que iremos preparar a terra para uma boa sementeira? A semente, um grão de trigo, não é nada se não houver o braço do homem que lhe dê vida [...]. Dêem-me terra e não me dêem dinheiro! Terra é do que precisamos. (p. 43)

Evidencia-se nesta passagem o forte apelo da terra sentido por Loas, que deseja cultivá-la, mas que vê esse desejo adiado pela falta de recursos. Com efeito, a diegese deste romance que, segundo o próprio autor, “pode ser lido como metáfora do homem a perseguir um objetivo que as circunstâncias corrompem” (Namora, 1985: 38), retrata o Alentejo e a odisseia do seu povo, que “tinha um fado a cumprir: o trigo, a seara” (Namora, [1954] 1982: 37), fado que Artur Pastor registou com a sua arte (Figuras 4 e 5). Trigo que é símbolo da vida e da abundância, porque dele se faz o pão, mas também de alimento espiritual, como sugere a referência à parábola bíblica do trigo e do joio.



Fig. 4 – Trigo ao solo Artur Pastor (PT/AMLSB/ART/003391)

Fonte: <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/>

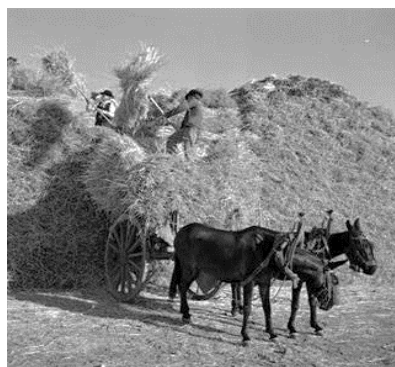


Fig. 5 – Carro pronto a ser descarregado para a “mêda”, na Herdade da Rata. Artur Pastor (PT/AMLSB/ART/003445)

Fonte: <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/>

A terra, em que cresce a seara e que se metamorfoseia ao ritmo das estações do ano, corporiza o ciclo vital. Assim, associada à fecundidade da mulher, a terra fértil e cultivada sacia a fome e gera vida, mas também é sobre ela que o homem exerce o seu poder e descarrega as suas fúrias. Na verdade, a terra tem neste romance uma enorme carga sexual – é sensual, fértil e objeto de desejo:

A campina, de tão lânguida, amolengava os músculos dos homens, e o Loas amando a terra, desejando-a como se deseja fecundar um corpo de mulher, era no entanto impotente para traduzir tudo isso em acção. Erguia a enxada meia dúzia de vezes e parava, embevecido, esperando que a gleba, sob esse breve estímulo, se multiplicasse em alvoroço e fertilidade. Como se o esforço físico o impedisse de assistir à solenidade dessa procriação. No seu apelo à terra havia o desejo fanático de nela deixar uma cicatriz, mas uma cicatriz de amor e não de suor. (p. 34)

A referência frequente às estações do ano, indissociáveis da produção do trigo, é decisiva para a representação da passagem ritmada do tempo e do vínculo que une indivíduo e paisagem:

O orvalho da madrugada humedeceria a terra, para que o arado, puxado pela burra, rasgasse a courela em frescos talhões; em fins de Outono toda a seara seria um tapete de verdura, mais tarde a margaça ao lado do trigo, o feno e o alcácel; logo depois a monda [...]. E a ceifa! A ceifa, em que terminava, ano após ano, um ciclo da terra, para que o restolho fosse sepultado, carne morta que apodrece para que dela rebente outro ser. (p. 113)

Procurando transmitir a intensidade desta relação intrincada, Namora chega mesmo a comparar a uma grande paixão a relação do agricultor com o ciclo de produção do trigo. Como se de uma mulher se tratasse, o olhar do homem é absorvido pelo objeto de desejo, lembrando as palavras de Joël Bonnemaïson (1998: 107), quando afirma que “a paisagem é, muitas vezes, o lugar de encontro e de uma emoção quase sensual entre os homens e a terra”: “O trigo corria todos os dias do ano, da sementeira à debulha, atravessava o Outono, o Inverno, a Primavera, o Estio, era uma grandiosa servidão; mas talvez por isso, porque os olhos eram absorvidos, sem descanso, por essa gestação tão caprichosa e longa, os homens o amavam com o sofrimento, a intranquilidade, o alvoroço de todas as grandes paixões.”(Namora, [1954] 1982: 37)

Contudo, o ciclo que garante a eternidade e que se repete sobre a vastidão da planície alentejana transmite a ideia de uma infinitude sublime, não sendo perçecionado da mesma forma por todos os que a habitam. Deste modo, encontramos Loas intimamente ligado à planície, espaço onde exerce o seu poder sobre a terra, sobre os animais e sobre mulheres e homens que o temem, não apenas pela sua força física, mas porque “num mundo onde nada acontece, e a campina era um mundo apenas saturado de esperanças, cada homem que se interroga é um bruxo ou um oráculo.

O Loas era considerado uma coisa e outra e acabara por explorar essa fama” (pp. 28-29). Existe, de facto, uma dimensão demoníaca em Loas, um poder espiritual que faz sentido na rispidez a um tempo cruel e mística da paisagem alentejana. Por seu lado, Joana, esposa de Loas, surge como um elemento que não se encaixa na realidade do marido. Oriunda do Norte do país, “Ti Joana [...] que viera para a charneca numa vaga de ratinhos, teria o Norte húmido e verde até ao fim da vida presente nos sentidos” (p. 37). Na planície, Joana, desenraizada e frágil, pouco intervém na narrativa. A paisagem alentejana que é “imagem do infinito” (Régio, [1994] 2000: 252) não condiz com a sua personalidade, pelo que ela se refugia na floresta:

A monotonia parda da charneca, persistindo ano após ano, como um cárcere perpétuo, nunca a poderia seduzir [...]. Joana espremia os músculos do peito para se libertar desse estrangulamento. Todo o seu corpo exigia desesperadamente a violência da montanha, o vento másculo que desentorpece os sentidos, as árvores que purificam o ar dos pulmões [...]. E então saía da courela, atravessava herdades e pousios para se refugiar durante horas na floresta. (Namora, [1954] 1982: 301-302)

Rodeada de árvores, que nos diz o autor serem não mais do que pinheiros e eucaliptos, Joana liberta-se à medida que se dilui nesse espaço que é o seu, e surge como uma espécie de sacerdotisa da floresta: “E à medida que se confundia com a paisagem, também os deuses se iam identificando com as árvores, com as folhas, com o próprio rumor do vento. Por fim, dirigia-se indiferentemente ou simultaneamente ao bosque e às divindades” (p. 302). Na floresta, Joana é o elo sobrenatural que estabelece a ligação entre a terra e o céu. Retemperada a energia com as visitas a esse meio, a personagem vai-se paulatinamente tornando atuante e, assim, a sua atitude final, matar a burra, configura a sua revolta e a busca ativa de emancipação:

Ela ouviu falar em pinheiros e voltou-se, sonâmbula, para a colina. Mesmo daquela distância, ela sentia as agulhas dos pinheiros penteando o vento. Loas seguiu-lhe o olhar e as ideias.

– Se um dia a seara ardesse e o monte ardesse também, Joana, a gente fugia para ali. Mas nada disso acontece. Hei-de ter tanta água no engenho que a courela será uma lezíria.

Mas, num ímpeto, ela puxou-lhe a espingarda das mãos. E, antes que ele pudesse tomar consciência do que se passava, um estampido vermelho reboou na serenidade da manhã e a burra oscilou sobre o piso orvalhado. (pp. 333-334)

Por sua vez, Barbaças, um pobre ganhão que na vila sobrevive apenas através de “esmolas”, tem na courela de Loas a oportunidade de se regenerar através do trabalho na terra. Barbaças inscreve-se no espaço rural e reinventa-se por via de “uma amenidade dependente da relação harmoniosa entre homem e natureza, justamente pelo *trabalho*” (Buescu, 1990: 154). Com efeito, este homem descobre na courela uma razão de viver, partilhando com Loas a afeição pela terra, onde lhe apetece “correr pelos campos, lavando a alma com o ar puro da charneca” (Namora, 1982: 216). Para o ganhão, o encontro com a charneca é um encontro consigo próprio, com a sua própria humanidade, que sobressai na relação que estabelece com a filha de Joana e Loas – Alice. Junto dela “regressava a qualquer coisa boa, boa de recordar e de reter, e que ele nem saberia ao certo se tinha sido vivida ou apenas imaginada” (p. 161). Efetivamente, trata-se do regresso a uma inocência e a uma pureza da infância que aparentemente nunca terão existido, já que, agora integrado na família de Loas, Barbaças pertencia, na verdade, “a uma família de genealogia incerta: a mãe dera à vila filhos de vária origem [...]. [A] mulher morreu, e cada um dos filhos procurou o seu destino” (p. 23). A ligação de Loas, Joana e Barbaças à natureza local permite-nos concluir que, tal como afirma o geógrafo Carl Ortwin Sauer (1998: 24), a paisagem “não é simplesmente uma cena real vista por um observador. A paisagem geográfica é uma generalização derivada de observações de cenas individuais”.

Assim, as paisagens fixadas pelas palavras de Fernando Namora e pela objetiva de Artur Pastor espelham sobretudo a forma como os seus autores valorizam os seres humanos e o modo como cada um deles se relaciona e existe no seu espaço: “Reunidos às dezenas no pátio da casa, com as faces rígidas e indiferentes retalhadas de sulcos, máscaras de madeira, o conjunto desses ranchos era um painel temível [...]. Os do Sul viviam toda a vida na profundidade da planície. Viviam como uma árvore, uma pedra, que, de tão integradas na paisagem, não pudessem deslocar a sua raiz.” (p. 175).

As obras de Namora e Pastor levam-nos, pois, numa deambulação pelo Alentejo, ao longo da qual imergimos na cultura do povo alentejano, entramos nos seus espaços, movemo-nos através das suas paisagens, sentimos o calor e os odores da planície, absorvemos a forma de viver e de sentir de cada uma das personagens, que percebemos não poderem existir dissociadas da natureza.

4. Considerações finais

Gostaria de vos contar coisas dessa gente. Coisas da vila, do Alentejo cáldo e bárbaro e dos heróis que lhe dão nervos ou moleza, risos ou tragédia [...]. E gostaria de vos falar ainda dos trigos e dos poentes incendiados, dos mai-orais e dos lavradores, do espanto dos dias, do apelo confuso da terra, da solidão. (Namora, [1954] 1982: 22-23)

Tal como o autor antecipa neste excerto, em *O Trigo e o Joio* destaca-se a ruralidade a partir de duas dimensões: a da natureza e a do ser humano. Uma natureza única, imensa, quente, a que corresponde uma genética singular, a dos animais e plantas que sobrevivem nos locais mais agrestes do nosso planeta. Temos, pois, a representação da adaptação humana a um meio em que sobrevivem apenas os mais aptos, remetendo para os princípios *darwinistas* da evolução e da seleção natural. A sintonia humano – natureza resulta em descrições paisagísticas que refletem essa relação ímpar, concretizadas na reprodução dos lugares e espaços habitados (rurais e urbanos), assim como das vivências aí ocorridas.

Neste trabalho, realçámos a importância do laço existente entre o ser humano e o ambiente em que se inscreve, considerando, por um lado, a forma como se relaciona *no* e *com o* espaço construído (a vila e o monte) e, por outro, *no* e *com o* espaço natural (a planície, a seara, a floresta). Duas perspectivas que revelam vivências muito distintas, em dois tipos de meio que, apesar de bem definidos e circunscritos, apresentam fronteiras porosas. Com efeito, não obstante a terra ser o espaço do trabalho por excelência, a ruralidade não se encontra restrita a ele. Na vila, a natureza envolvente ecoa quando se fala nas bolotas, na pele de ovelha dos samarrões, no mármore ou até mesmo na cal, mas não só. As tabernas enchem-se de homens que voltam da planície, as feiras são os pontos de convergência, lugares de lazer, mas sobretudo de troca de bens produzidos pelo e destinados ao trabalho na terra.

Temos, pois, em *O Trigo e o Joio* de Fernando Namora, como no olhar fotográfico de Artur Pastor, um retrato cru do encontro entre ser humano e natureza. Um encontro que resulta numa sinfonia infinita, “grave e profunda”, como diz Jorge Amado na introdução ao romance, na qual homens, mulheres, animais, plantas, chão e estações do ano são simultaneamente instrumentos, intérpretes e acordes de uma partitura sublime.

Referências bibliográficas

- AMADO, Jorge [1954] (1982). Namora, mestre do romance. In Fernando NAMORA, *O Trigo e o Joio* (pp. 9-16). Lisboa: Bertrand Editora.
- ANTROP, Marc (2015). Interacting cultural, psychological and geographical factors of landscape preference. In Diedrich BRUNS; Olaf, KÜHNE; Antje SCHÖNWALD & Simone THEILE (Eds.), *Landscape culture – Culturing landscapes: The differentiated construction of landscape* (pp. 53-66). Wiesbaden: Springer VS.
- BONNEMAISON, Joël (1998). Viagem em torno do território. In Roberto CORRÊA & Zeny ROSENDAHL, *Geografia cultural* (pp. 83-131). Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- BUESCU, Helena (1990). *Incidências do olhar: Percepção e representação*. Lisboa: Caminho.
- COLLOT, Michel (1995). Points de vue sur la perception des paysages. In Alain ROGER (Dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)* (pp. 210-223). Seyssel: Champ Vallon.
- COSGROVE, Denis & DANIELS, Stephen (Eds.) (1988). *The iconography of landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CRESSWELL, Tim (2003). Landscape and the obliteration of practice. In Kay ANDERSON; Mona DOMOSH; Steve PILE & Nigel, THRIFT (Eds.), *Handbook of cultural geography* (pp. 269-282). London: Sage.
- KNUDSEN, Daniel; METRO-ROLAND, Michelle & RICKLY-BOYD, Jillian M. (2015). Landscape studies and tourism research. In Peter HOWARD; Ian THOMPSON & Emma WATERTON (Eds.), *The routledge companion to landscape studies* (pp. 286-295). London and New York: Routledge.
- LOWENTHAL, David (1975). Past time, present place: Landscape and memory. *Geographical Review*, 65(1): 1-36. doi:10.2307/213831
- NAMORA, Fernando [1954] (1982). *O Trigo e o Joio*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- _____. (1985). Fernando Namora fala a Maria Alzira Seixo. ICALP (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa), n.º 1: 33-51.
- NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida & LEMOS, Masé (2012). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima.
- PASTOR, Artur (s.d.). A fotografia é uma arte. Arquivo Municipal de Lisboa: 1-4. Consultado a 4 de novembro, em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Artur%20Pastor/Publicacoes/fotografia.pdf>
- RÉGIO, José [1994] (2000). *Páginas do diário íntimo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- RODRIGUES, Urbano Tavares [1958] (1966). *O Alentejo. Alto e Baixo Alentejo*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- _____. (1981). *Um novo olhar sobre o neo-realismo*. Lisboa: Moraes Editores.
- SAUER, Carl Ortwin (1998). A morfologia da paisagem. In Roberto CORRÊA & Zeny ROSENDAHL, *Paisagem, tempo e cultura* (pp. 12-74). Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- WYLIE, John (2007). *Landscape*. Abingdon: Routledge.

CAPÍTULO 14



Fotos: Ana Cristina Carvalho



Resumo

Marvão n' "O Conspirador": paisagens e humanos num conto de Branquinho da Fonseca

Espaço de criação humana por excelência, a literatura permite um olhar indagador sobre as relações que se estabelecem entre o narrador, as personagens e o meio físico, mais ou menos ficcionado, onde se desenrola a ação. Muitas vezes, estes cenários da imaginação do escritor estão ligados às suas vivências, tendo algum grau de verosimilhança face à realidade. Assumindo que a literatura de ficção pode ajudar a compreender a paisagem atual e, consequentemente, contribuir para a preservação da identidade e diversidade que lhe estão implícitas, analisamos numa perspectiva ecocrítica o conto "O Conspirador", de Branquinho da Fonseca. Refletiremos sobre a coexistência entre os habitantes, o seu ambiente natural e o espaço construído, nos anos 30 do século XX, numa região rural fronteiriça do Alto Alentejo: Marvão e seus arredores. Focar-nos-emos no património local representado no conto, fruto da perceção e apreciação que o escritor constrói, permitindo-nos conhecer a ocupação daquele território, a sua paisagem e os lugares e parte da fauna e da flora locais.

Palavras-chave: Ecocrítica. Literatura portuguesa. Património natural. Alto Alentejo.

Abstract

The village of Marvão in "O Conspirador": landscapes and humans in a shortstory by Branquinho da Fonseca

A space of human creation *par excellence*, literature allows an inquiring look at the relationships established between the narrator, the characters and the fictionalized physical medium where the action unfolds. Often, these scenarios of the writer's imagination are linked to his life experience and have a certain degree of verisimilitude. Assuming that literary fiction may be able to help us understand nowadays landscapes and, therefore, contribute to their identity and diversity, we present an ecocritical reading of the short story "O Conspirador", by Branquinho da Fonseca. We will reflect on the coexistence between humans, their natural environment and the built space, in the thirties of the twentieth century, in a rural border region located in the Alto Alentejo: Marvão and its surroundings. We will focus on the local heritage represented, a result of the writer's perception and appreciation, allowing us to know about that territory's organization, its landscape and places, its fauna and flora.

Keywords: Ecocriticism. Portuguese literature. Natural Heritage. Alto Alentejo.

MARVÃO N' “O CONSPIRADOR”: PAISAGENS E HUMANOS NUM CONTO DE BRANQUINHO DA FONSECA

Maria Mota ALMEIDA

Escola Superior de Turismo e Hotelaria do Estoril
Instituto de História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa
maria.almeida@eshte.pt

1. Introdução

Uma mera linha de um autor mesmo que mediano
desperta mais o desejo pelo lugar descrito
do que fotografias ou mesmo filmes, vídeos ou
reportagens. Entre nós e o mundo,
coloquemos prioritariamente as palavras.

Michel Onfray,
Teoria da Viagem – Uma Poética da Geografia (2009,
p. 25)

Quantas leituras somos convidados a fazer a partir de um texto de ficção? Quase tantas quanto os olhares interrogadores dos leitores. A literatura, mediante o seu pendor simbólico, revela visões do mundo a nível social e de costumes – ambiental, religioso, mitológico, histórico, geográfico, político, ético, artístico – em épocas determinadas. A criação literária torna-se o espelho, a tradução por vezes efabulada, ampliada, caricaturada da realidade.

Literatura e natureza, esta frequentemente idealizada, enlaçam-se na caneta do escritor compondo cenários ora bucólicos e complacentes, ora agrestes e repulsivos, ora paradisíacos e inatingíveis. Partindo do pressuposto de que o ambiente natural, como também o construído, acompanhou e inspirou os criadores literários, propõe-se analisar a sua representação no conto “O Conspirador”, não como idealização, deslumbramento ou aversão, mas enquanto fundamental para a existência humana das personagens ficcionais. Trata-se do olhar da Ecocrítica (Rueckert, 1978), uma abordagem das representações da natureza na literatura, o estudo do cruzamento

ALENTEJO(S) – Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção, Lisboa, Edições Colibri, 2021, pp. 259-276.

entre as áreas da literatura e do ambiente – entendido este na sua diversidade biológica, ecológica e espacial. Área de trabalho interdisciplinar, a eco-crítica valoriza as interações entre o ser humano e o seu meio envolvente, abrindo possibilidades de leitura dinâmicas e contribuindo para uma “visão plural e multifacetada do mundo.” (Calvino, 1990, p. 134). E ao traduzir “a importância do lugar e do contexto de produção e recepção” (Marques, 2012, s/p.), permite apreender as influências do ambiente sobre o escritor; valorizar a interação humana com os outros seres vivos; clarificar contextos e desocultar os ‘silêncios’ a que os ‘cenários’ – mundo não humano onde decorre a ação humana – são frequentemente remetidos; e, indiretamente, reforçar a relação entre todos os seres que coexistem em natureza.

Tendo esta perspetiva como guia, pretende-se explorar o potencial informativo daquele texto de Branquinho da Fonseca, decodificando as relações ser humano/ ambiente/património construído nele representadas. O autor, que podemos situar no segundo modernismo literário, não teria como principal preocupação a ecologia; contudo esta sua obra, onde o ambiente não é apenas o lugar onde decorre a ação, mas um palco da complexa trama de relações que os seres humanos estabelecem entre si e com a natureza, proporciona algumas reflexões ambientais. O escritor revela uma imensa capacidade de observação, numa escrita onde o detalhe e rigor descritivo permitem conhecer um pedaço da história de Marvão nos anos 30 do século XX. A análise do conto far-se-á a partir de três questões principais: 1) Como são caracterizados os habitantes de Marvão? 2) Que imagem da natureza nos é veiculada? e 3) Qual a relação que os habitantes estabelecem com a natureza, naquele habitat urbanizado mas com uma envolvimento rural?

2. O autor e o contexto de estudo

Os lugares literários são uma fusão
entre o mundo real no qual os escritores vivem
e o mundo ilusório descrito nas histórias.

David Herbert,
Literary Places, Tourism and the Heritage Experience
(2001, p. 315)

Branquinho da Fonseca nasceu em 1905, em plena agonia do regime monárquico, num povoado rural e serrano da Beira Alta, no lugar das Ladeiras, concelho de Mortágua –, local de ancoragem onde regressa com frequência

em busca de energia revigorante. A sua escrita seria muito moldada pela infância campesina, pela relação estreita com a natureza e as paisagens das serras envolventes: Caramulo e Buçaco. Com efeito, “desde o primeiro livro, Branquinho revisita as paisagens rurais, físicas e humanas, e regressa ao espaço-berço”, diz Ferreira (2004, p. 36).

O autor estudou em Coimbra, onde se licenciou em Direito. Esta cidade ficará sempre ligada à formação, em 1927 – em plena Ditadura Militar –, da revista *presença, folha de arte e crítica*, a cuja direção pertencerá entre 1927 e 1930, juntamente com José Régio e João Gaspar Simões. Influenciados pela revista *Orpheu*, os seus mentores defenderam a total liberdade de criação, assim como um individualismo subjetivo, secundarizando qualquer intervenção social e política. A publicação coimbrã foi a principal responsável por divulgar e dar continuidade às ideias modernistas a nível nacional e internacional.

A vida profissional como Conservador do Registo Civil e Predial obriga Branquinho da Fonseca a viver, já em pleno Estado Novo, em Marvão e na Nazaré, fixando residência na terra natal de sua mulher, Cascais, apenas nos finais dos anos 30 do século passado. A aprovação no concurso para Conservador do Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, nesta vila, permite-lhe dar continuidade ao seu sonho: “Sempre vivi entre livros: lendo ou escrevendo. Justo parece que dedique agora a vida a fazer ler os outros...” (*Diário Popular*, 26-6-1969). É precisamente em Cascais que, em 1953, inicia a experiência das bibliotecas móveis: a 26 de Julho desse ano, já circulava aos domingos, pelas povoações mais longínquas do concelho, uma das primeiras bibliotecas rolantes do país.

A experiência de Cascais e os artigos que publicava em periódicos, sobre o que entendia dever ser uma biblioteca, não passaram despercebidos a Azeredo Perdigão, que em 1957 convida Branquinho da Fonseca a criar as Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian. O ano de 1958 será relevante na sua biografia, pois, em maio, quinze carrinhas Citroën HY começam a conquistar o país. Em 1960 eram já vinte e nove, atingindo o número máximo, sessenta e duas, em 1971, em articulação com muitos municípios. As icónicas furgonetas chegavam, em 1963, às Ilhas Atlânticas portuguesas. Foi o projeto de vida, ao qual se dedicou de corpo e alma até à morte, no imediato pós-25 de abril, em maio de 1974.

Regressemos à escrita. A geografia literária de Branquinho da Fonseca cruza-se em parte com a sua geografia biográfica (Fig. 1). Mortágua e Lacerias inspiraram textos onde abundam personagens, locais e episódios que vivenciou e experienciou. Nazaré e Marvão são fonte de inspiração, com a escrita a acompanhar o espaço e o espaço a influenciar a

escrita. Outras localidades, onde não habitou mas que bem conheceu, são igualmente objeto da sua escrita: Cabeceiras de Basto, Lisboa e Vale do Tejo e as ilhas açorianas.

Fig. 1 – A Geografia da vida e da obra de Branquinho da Fonseca

Fonte: M. M. Almeida & L. Branquinho (2014)



É precisamente Marvão dos anos 30 que contextualizará “O Conspirador”, inserido na coletânea *Caminhos Magnéticos*, publicada em 1938. O conto, que ocupa trinta e três páginas e é dividido em dezassete segmentos, não se enquadra na chamada literatura de viagens, conquanto permita viajar, mediante a experiência vivida e o contacto do escritor com aquele local do Alto Alentejo. O ambiente transmitido recupera e (re)constrói uma memória do espaço e do tempo, possibilitando uma reconstrução do passado, dos hábitos, história(s), testemunhos e quotidiano do lugar, permitindo caracterizar a identidade cultural de Marvão e das suas gentes, registando os patrimónios construído, ambiental e imaterial. Porque o conto descreve, de forma detalhada, o território marvanense.

O espaço da narrativa está muito próximo do real, como atestou um habitante numa carta a Branquinho da Fonseca: “[...] impressionou-me agradavelmente encontrar Marvão a percorrer o país dentro d’um livro de belos contos.” (Palha, 1938, p. 1). No plano dos factos e dos personagens que povoam a obra, alia-se a ficção à realidade. Muitos existiram, como se depreende pelo texto da carta: “[...] O João Semana n.º 2 é que está mascarado em demasia e o meu amigo pôs-lhe virtudes que ele infelizmente não possui... O Jana, o cauteleiro, o Luiz Pinto, são retratos felizes e perfeitos; têm as cores devidas e uma visão flagrante da realidade” (idem, pp. 2 e 3). “Mas com que agrado os olhos se alargam pela paisagem”, opina outra testemunha natural da região, “tão bem descrita, que se descortina do alto

de Marvão, ninho de milhafres que só as águias passam na altura dos seus voos! A pintura do artista tem garra, personalidade – a mim, que conheço Marvão, encheram-me, os outros, que não o conhecem, devem tê-lo antevisto naquelas belas páginas.” (N. J., 1938)

O quotidiano, em que pululam contrabandistas motivados por enormes carências económicas, é também marcado pelas procissões da Semana Santa, que subsistem até hoje, e que na época tinham uma enorme relevância social: “E o livro, nesta época do ano, [abril] aqui em Marvão, tem ainda outra circunstância a prender a nossa atenção: as procissões de noite e de dia; ainda há pouco foi a última, tal como lá vem magistralmente pintada.” (Palha, 1938, p. 3). Um mero contacto de visitante com Marvão, nos dias de hoje, permite observar que o território literário que serve de cenário à ação de “O Conspirador” apresenta semelhanças com o real a nível urbanístico, dos espaços circundados pelas muralhas do castelo, bem como do panorama que delas se avista, possibilitando ao leitor uma imediata identificação territorial. O escritor e poeta Ribeiro Couto (1938) não podia ser mais expressivo nas considerações que tece, após a leitura do conto: “Toda a riqueza do poeta [...] aqui está neste bloco de poderosa realidade: o idílio de Marvão, a vida do lugarejo remoto, as travessias da fronteira, as cenas de Espanha, o exílio final. E que técnica! Que maestria! Que segurança!”

O protagonista de “O Conspirador”, Paulo Mascarenhas de Albuquerque, jornalista, conspirador revolucionário, para quem Lisboa significa detenção e o campo permite a clarividência para traçar o futuro, viaja de noite e vai refugiar-se, em Marvão, na casa dos avós do seu amigo Eduardo. Ao refúgio corresponde a “paz da vilória morta, onde não chegavam bulícios do mundo, onde não havia jornais nem notícias de nada” (p. 489), mas, igualmente, a solidão do longo isolamento. Esta solidão leva-o a uma reflexão profunda sobre os passos a seguir, começando ele “a olhar a vida e as ideias sob uma luz nova.” (p. 490). A presença e, mais tarde, a companhia e as conversas com Maria Ricarda, “alta e elegante, bonita, de grandes olhos luminosos” (p. 487), ajudam a quebrar o isolamento, pois “o excesso de solidão escangalha-me os nervos”. (p. 493)

Vejamos uma descrição mais objetiva dos aspetos naturais e culturais da paisagem representados no texto, a par da experiência subjetiva do escritor na trama ficcional criada, inserida no contexto temporal mencionado.

3. A paisagem humana

O recorte físico e humano do velho burgo de Marvão marcou profundamente Branquinho da Fonseca, como se pode ver pelas páginas que lhe dedica no conto “O Conspirador”.

F. Martinho, “Paisagem e Fuga” (2007, p. 9)

[...] tenho de fugir desta terra, onde só vejo,
pelas ruas, loucos e cães vadios...

Branquinho da Fonseca, “O Conspirador”
([1938] 2010, p. 492)

Analisemos “o recorte físico e humano do velho burgo” (Martinho, 2007, p. 9), evidenciando sobretudo a relação que Paulo e o narrador estabelecem com o território, “um monte de casas sobre um penhasco de pedra negra” (p. 477) que serviu de abrigo ao protagonista na fuga inusitada da capital. É a evasão de Paulo e a necessidade de procurar refúgio no quase ‘fim do mundo’ que descortina aos olhos do leitor a vida de Marvão na década de 1930. A descrição poderosa e minuciosa das paisagens, com a sua fauna e a sua flora, assim como do património edificado, aparece associada à descrição dos habitantes-tipo e seus modos de vida, criando uma imagem quase cinematográfica dos quotidianos desta região raiana.

A Marvão de Branquinho da Fonseca, composta por “ruas inteiras onde não morava ninguém” (p. 482), é habitada maioritariamente pela “arraia-miúda” (p. 484), pobre e envelhecida, que só sai “para ir a casa dum vizinho fazer ou dizer qualquer coisa e regressa[m] logo aos buracos.” (p. 483). Neste grande grupo inserem-se: os três loucos – Jana, Luís Pinto e Manuel Maluco –, considerados pelo autor como os “exemplares de aparência mais estranha” (p. 485); as mulheres, que praticamente não saem de casa ou apenas o fazem para se reunirem ao sol, a costurar e a “falar da vida dos outros” (p. 484); e os homens, que “metem-se nas tabernas a jogar o finto.” (p. 484). Há ainda os pedintes, que “andam dias e dias por fora, a correr as aldeias” (p. 483), regressando sempre para ocupar as casas abandonadas. Deste anonimato informe sobressaem os contrabandistas, “duma resistência de lobos e duma manha de raposas.” (p. 480). A senhora Luísa, “a ser-

ventuária, arrastando as alparcatas” (p. 479), guardiã da casa, das memórias familiares e da vila, com a qual Paulo vai conviver durante a sua estada, é considerada por Eduardo:

de pura raça de contrabandistas. Se for preciso ainda vai a Valência a pé, levando para lá meia dúzia de galinhas e trazendo para cá uma saca de medianas [...]. A família desta velha é toda de contrabandistas, os mais finos e matreiros desta fronteira. Ninguém os apanha. [...] Têm um faro que vai longe [...] (p. 480)

Não obstante a enorme astúcia destes homens, Paulo tem de esperar que um deles, o eleito, o Bugalhão, saia da prisão para com ele preparar a fuga, em caso de necessidade. Maugrado, será, antes do que previa, obrigado a fugir para Espanha, devido à perseguição policial, com ordens do governo militar para prender os responsáveis pela “miserável rebelião dum bando de criminosos da mais baixa espécie.” (p. 476). Paulo aproveita as ancestrais estratégias de fuga para ‘dar o salto’, com a ajuda do Falcoeiro, homem experiente que “conhecia a região como os cantos da própria casinhota onde vivia [...] com seu passo leve, calçado de alparcatas de borracha, era uma sombra que lhe fugia na frente” (p. 497). Para além de fundamental na fuga para Espanha, este personagem é-o também nas idas e vindas de Paulo a Marvão, na mais absoluta segurança, ver a sua “doce apaixonada” (p. 501), Maria Ricarda. Envergando “calça de pana preta, jaleca esticada, alparcatas de sola de borracha e boina espanhola” (p. 499), o Falcoeiro andava desde os sete anos “neste vaivém de passa-fronteira, carregado de café e de galinhas, na ida para Espanha, ajoujado de alpargatas e sedas, na volta” (p. 501), vivendo num mundo à parte sempre discreto, longe dos olhares da sociedade. Com efeito, “só se sabe de um contrabandista quando está na cadeia” (p. 486). Nesta escrita ficcionada impregnada do real, os contrabandistas são os únicos diligentes e labutadores ocupando um lugar de destaque, permitindo-nos fruir da viagem arriscada que, por carência económica, incessantemente fazem.

No conto, o grupo social mais privilegiado é diminuto, não passando de “cinco ou seis” (p. 484), que se reúnem na Sociedade Filantrópica e Recreativa a jogar o burro. “O resto é gente como a das outras partes do mundo” (p. 485): o médico que trata da saúde física, “protector dos pobres, incansável e desinteressado como um apóstolo” (p. 485); os padres que tratam da saúde espiritual; os seis soldados da Guarda Republicana que “jogam a malha e sentam-se a dormir” (p. 485); os forasteiros; e, paradigmática e ironicamente ilustrados, os funcionários públicos. Com um dia a dia previsível,

“passam às onze horas para a repartição, indo atrás deles a criada com a braseira acesa, se é no Inverno, e regressam às cinco, indo atrás deles a criada com a braseira apagada” (p. 485), cumprindo maquinalmente o seu horário.

É na descrição da procissão da Semana Santa, que também encontramos na cena da Tuna do romance *O Barão* (1952), “do melhor que a literatura moderna portuguesa, enquanto literatura de imaginação, tem para nos oferecer” (Martinho, 2007, p. 18), que pela primeira vez assistimos ao bulício na vila: “Vai toda a gente da vila e muita, que veio das aldeias. Mesmo os ateus. É uma festa como qualquer outra.” A procissão, dessacralizada, “é uma festa sombria e desgostosa, sem qualquer tipo de elevação humana.” (Ferreira, 2004, p. 340). Nesta cena, Branquinho da Fonseca exercita com grande vigor quer a dimensão acústica, a “‘paisagem sonora’, dominada por sons preponderantemente disfóricos” (*op. cit.*, p. 338), quer o sarcasmo, a crítica certeira. Escutemos os sons: “O rrráá, rrráá áspero duma matraca” (p. 493); “No fim vem a música com passo balançado, arrastando uma marcha fúnebre e desafinada” (p. 495).

Atentemos na truculência da crítica: “A outra [igreja] para onde vai enche-se, até à porta, de multidão atenta a um famoso pregador que, debruçado no púlpito, começa o sermão patético: “– Ó miseráveis! Ó desgraçados! Ó miseráveis!, que fostes vós que o matastes!!!!... / Está rubro, congestionado, com a língua presa.” (p. 495). E o povo, se bem que solenemente vestido de luto, aproveita um dos raros festejos, além da “tourada em Santo António” (p. 489), para entrar nas tabernas, esvaziando os pipos: “Porém, começa a notar-se que o predominante é um hálito de vinho: está quase toda a gente bêbada, a cair, aos molhos, encostados uns aos outros ou contra as paredes. Ouve-se lá fora um arranque de vômito.” (p. 495). Esta descrição, ao apelar aos sentidos da visão, olfato, tato e audição, remete, de forma quase grotesca e animalesca, para o declínio desta sociedade eremítica, patética, que padece de um isolamento ancestral. Na realidade “a muralha protege a povoação em toda a volta, para não deixar sair nem entrar nada. Não deixar entrar a civilização nem sair o ar estranho e primitivo do velho burgo.” (p. 482)

Deste modo, o conto apresenta de forma consciente e multifacetada a condição do ser humano, da sociedade marvanense e do(s) espaço(s) que ela ocupa e onde se move, marcada pelos que de tempos a tempos vão ‘passar uns dias’ à casa de família, ou, caso do protagonista, por quem escolhe o lugar para se refugiar da polícia. Branquinho da Fonseca caracteriza, mediante retratos maioritariamente fugazes mas assertivos, por vezes com uma ironia fina, fria, pouco complacente, quase desarmante, a diversidade de tipos humanos locais mas também a condição humana universal.

Simultaneamente, evidencia as particulares condições numa sociedade fronteiriça por aqueles protagonizadas. E expressa, numa visão nada idílica, costumes, valores, anseios, receios, paradoxos, espelhando, conforme a personagem, o micro e/ou macro mundo que a rodeia e os aspetos tangíveis e intangíveis que ela em si encerra.

4. A relação do ser humano com o ambiente

Sim, isto não terá mais nada, mas é um ponto de vista
muito bonito e tem boas águas e bons ares.
São novecentos metros de altitude!...

[...] Paulo vagabundeava pelas ruínas do castelo
[...] com mira na torre de menagem, donde se
estende a vista por serras lusitanas e campinas
de Espanha.

Branquinho da Fonseca,
"O Conspirador" (pp. 486 e 491)

A vista deslumbrante de Marvão, no topo da Serra do Sapoio, é a faceta mais enaltecida quer pelo narrador quer pelo protagonista, indo este, com frequência, "alargar a vista à paisagem" (p. 491). Eduardo e Paulo "encostavam-se à muralha e olhavam o fundo do abismo ou, ao longe, a paisagem sem fim" (p. 483), organizada num *puzzle* colorido que se pode reconhecer numa só trajetória do olhar: "Lá para baixo contempla-se o mundo em mapa de relevo a belas cores: montes, rios, planícies, aldeias brancas, estradas, florestas [...] Lá em baixo os montes pretos com ribeiros luminosos como fios de vidro. Ao lado: vales verdes, dum verde vivo, fresco. Preto e verde." (p. 482).

Os recortes territoriais e patrimoniais vistos através do olhar e da objetiva deste escritor-habitante originaram um álbum de fotografias, preservadas no Arquivo Histórico Municipal de Cascais (AHMC), que complementa as coordenadas literárias do seu olhar estético (Fig. 2). Olhos deslumbrados curvam-se perante a grandeza e originalidade do ambiente rochoso e altaneiro, miradouro único para fruir os fins de tarde: "O pôr-do-sol transformava a paisagem infinita que ali tinha estendida aos pés. Caía até aos confins do mundo uma paz grandiosa, envolvendo tudo num silêncio religioso. Calaram-se [Eduardo e Paulo] e ficaram a olhar o horizonte desfeito em vermelho e roxo e azul." (p. 486). Numa atmosfera de composição poética, a natureza desdobra-se numa exuberância colorida, numa

paleta cromática diversificada e gradativa, compondo uma sinfonia magistralmente orquestrada. Ao desviar o olhar para o alto, o deslumbramento assume uma visão realista:

Por vezes as nuvens passam rápidas e encostadas aos telhados. Mas de repente abrem-se e vê-se que por cima estão outras com uma luz deslumbrante. É frequente descenderem à terra, ficar cá em cima o castelo cheio de sol no céu azul e, em volta, lá por baixo um mar de nuvens, branco, parado. Então, sopra um vento que, rugindo pela muralha acima, as atira com violência para o céu, em jacto contínuo, como vapor duma caldeira. Mesmo nos dias sem bulir de aragem, atira-se um chapéu para fora da muralha ele volta para trás. (p. 482)



Fig. 2 – Panorâmica dos arredores de Marvão, obtida a partir das muralhas do castelo.

Fonte: Branquinho da Fonseca (1935/6 –AHMC)

A própria animização do vento contribui para revelar o clima rigoroso da serra e acentuar a resistência dos habitantes, porquanto, como sente Paulo, “A verdadeira [solidão] é no alto de uma montanha.” (p. 490). O som do relógio da torre e “a repentina noite das serras” (p. 486) faz desviar o olhar. A paisagem infinita torna-se progressivamente mais distante... Está-se de volta à realidade, à melancolia da vila: “Da torre começavam a cair, espaçadas e tristes, as badaladas das Ave-Marias, de som lúgubre e acabado.” (p. 486). Este som “acabado” das badaladas mais não é do que uma metáfora da forma como o escritor retrata a vila, inclusive, os escassos animais aí existentes.

5. Os animais, as árvores e o rio

Os burros “que vão sozinhos à fonte beber água” (p. 483), cavalos, mulas, cães, galinhas, coelhos e raposas são, a par da avifauna, os únicos animais referidos n’ “O Conspirador”. Os três primeiros são mencionados apenas

pela sua função utilitária, como meio de transporte; já a descrição dos cães e galinhas acompanha o estado de ruína da vila, ajudando a compor essa paisagem humana. Num local onde “era raro ver-se alguém nas ruas. E quase todas as casas estavam desabitadas” (p. 483) predominam os cães “que são às dezenas, sem dono, esqueléticos, com um olhar triste e amigo. Durante todo o dia correm as ruelas, farejando nos cantos onde se amontoa lixo. Humildes e medrosos, são os raros seres vivos que vagueiam pelas ruas e pelos largos abandonados” (p. 483). No verão, para fugir ao calor, abrigam-se, quando a porta está aberta, na Igreja de Santa Maria. Têm por companhia as galinhas, também elas famintas, “que esgravatam, se espoli-nham onde bate o sol e dão saltos para alcançarem as ervas que crescem nos muros velhos e verdes” (p. 483).

Ao debruçar-se sobre a muralha, Branquinho da Fonseca aproxima o olhar e ganha pormenor, possibilitando um inventário da avifauna que sobrevoa e povoa as escarpas do castelo:

E as águias, vêm-se pelas costas, pairando em volta do despenhadeiro. Águias, corvos negros e luzidios, que têm ninhos nos buracos das pedras, milhafres, andorinhas, pardais, uma infinita fauna alada, vivendo e morrendo nas abas do grande penhasco. Lá em baixo os montes pretos com ribeiros luminosos como fios de vidro. Ao lado: vales verdes, dum verde-vivo, fresco. Preto e verde. (p. 482)

No que respeita às árvores e aos rios, neste conto não se confirma o que diz Ferreira (2004, p. 278): “A floresta e o rio são dois espaços essenciais do mapa da narrativa lírica de Branquinho, porque são lugares constitutivos de uma geografia sentimental que se expande no interior das personagens, provocando um efeito de revelação e reconhecimento tanto das personagens como do autor.” Apesar de “as árvores ocup[ar]em um espaço privilegiado na obra de Branquinho” (p. 253), estão muito pouco presentes em “O Conspirador” e por vezes não surgem identificadas. Quando são mencionadas, ou servem para embelezar o espaço, como no muro alto que rodeava “o jardim misterioso” (p. 478) dos avós do Eduardo, dele se destacando “dois cedros conventuais [...] com a copa larga, dobrada para o chão” (pp. 477-478), ou constituem um elemento que dificulta ou facilita a concretização da fuga ou de incursões amorosas. O labirinto de poderosos castanheiros, admirados pela sua beleza e imponência, “que ali estavam a murmurar ao vento” (p. 496), é referido como mais um obstáculo a transpor por Paulo, “não fosse esbarrar em algum deles” (p. 496) na noite cerrada em que, repentinamente, teve de fugir. Todavia, as árvores assumem

outra função: a de esconderijo. Paulo “escondeu-se no matagal” (p. 496) quando pressentiu a proximidade da Guarda Fiscal, “até que se meteu no meio das árvores e parou, à escuta” (p. 496); ou, quando Eduardo pretende aproximar-se clandestinamente da sua adorada: “alguns dias depois já eu ia de noite esconder-me entre as camélias lá da quinta, para lhe falar” (p. 480). Nas muitas idas e vindas de Paulo e do contrabandista, a densidade da vegetação, longe de ser um abrigo, constitui-se como desafio físico permanente: “a cortina dos salgueiros erguia uma parede na sombra, mas o contrabandista continuava a caminhar como em estrada soalheira.” (p. 497). Afoito, transpunha sem medo o rio.

“O rio lá em baixo, soturno” (p. 502), nunca nomeado mas abundantemente mencionado é, sem dúvida, o Sever. Um dos muitos afluentes do Tejo, viaja de sul para norte, marcando “a fronteira de Espanha” (p. 496) em quase todo o seu percurso. Nesta ficção funciona, tal como outrora na vida real, como um ponto de orientação para os contrabandistas, na noite escura em que “Paulo só ouvia o rolar das águas” e “um murmúrio de águas chamou-os à borda do caminho” (p. 497); e funciona, outrossim, como um obstáculo que diariamente têm de ultrapassar:

Ouviu-se o barulho das águas do rio. Andaram mais uns passos e estavam na margem cortada a pique. [...] Iam procurar, mais ao norte, um sítio onde passar a vau e mesmo assim com água de matar cães. Descalçaram-se, despiram as calças e meteram-se ao enxurro que escavava debaixo dos pés, e logo subiu até aos ombros, uma água negra, duma presença sobrenatural, que pesa aos mais afoitos. (p. 502)

Já soubéramos da coragem destes homens quando, no inverno, sob o frio cortante vindo da Serra de S. Mamede, se “meteram à água, que cortava como gelo e foi subindo até lhes dar pelos ombros. Erguiam a roupa numa das mãos e com a outra aguentavam-se contra a corrente. Até que chegaram à outra margem” (p. 497). Isto é, a Portugal.

6. A relação do ser humano com o património edificado

“Estado ruinoso”, “ruína”, “arruinado” são os termos mais utilizados para descrever o “burgo primitivo cheio de sombras e mistérios” (p. 502), composto pelo “emaranhado do casario branco” (p. 487). O autor examina minuciosamente a estrutura d’“aquele labirinto deserto” (p. 477) com “as ruas muito estreitas e torcidas, calcetadas com pedregulhos irregulares”

(p. 482), um perfeito “labirinto de escadinhas toscas e vielas íngremes.” (p. 482), que a sua objetiva registou na Figura 3. Nas zonas onde existiam blocos ou afloramentos rochosos, a “necessidade aguçou o engenho, fazendo com que estes se convertessem em paredes: “há casas verdadeiramente incrustadas no monte: à frente têm três andares e atrás o telhado toca no chão.” (p. 482)

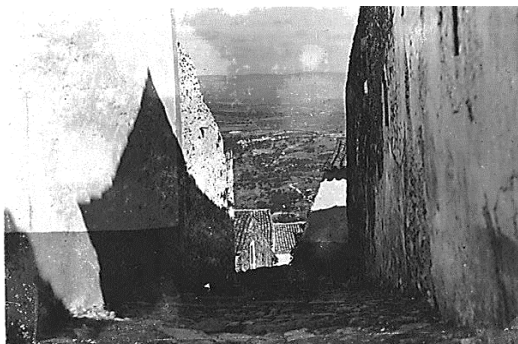


Fig. 3 – Rua de Marvão. Ao fundo, Santo António das Areias. Foto de Branquinho da Fonseca (1935/6 – AHMC)

Acerca da arquitetura e condições de habitabilidade, Branquinho da Fonseca descreve detalhadamente “o casario ingênuo” (p. 482), onde predominam

as habitações, muito caiadas, com buracos que são janelas e com portas medievais em ogiva, roídas dos séculos, [que] estão umas a cavalo nas outras, no alto do monte, a olhar para Espanha. [...] E quase todas as casas estavam desabitadas. Nas janelas [...] o vento que entrava pelos tectos rotos fazia oscilar as negras cortinas de teias de aranha. Tinham um ar misterioso e trágico. Havia ruas inteiras onde não morava ninguém. Noutras, havia duas ou três casas habitadas e, no resto, há cem anos que não entrava gente. (p. 483)

Mesmo a “casa nobre da província” (p. 479) dos avós de Eduardo, guarida de Paulo, era um “casarão soturno” (p. 490) cuja “fechadura rangeu e os gonzois ainda mais quando os fizeram rodar.” (p. 478)

Visto, ao longe, do cimo do castelo, o panorama não era mais animador, porquanto “os telhados da povoação eram uma tapeçaria de cores apagadas, onde as ruas estreitas traçavam linhas negras.” (p. 493). “Paulo vagabundeava pelas ruínas do castelo” (p. 491) e neste espaço, que acompanhava a decadência da povoação, passava os seus dias, “sentando-se sobre qualquer velha pedra caída” (p. 486) e regressando “pela mesma escada

desmoronada” (p. 491), ou, como alternativa: “alongando o passeio, subiu a escada arruinada que trepava a um bastião.” (p. 491). A ruína e decadência do espaço construído acompanham a personagem que aí se refugia, acentuando o ato introspetivo e a solidão doentia que a domina.

No conjunto edificado, destaca-se “o velho palácio [da Guarda Republicana] que tem na frontaria um enorme brasão em pedra branca e fundo de cal azul.” (p. 485). A decadência do património religioso também impressiona o escritor: a Igreja de Santa Maria apresenta um “sobrado de tábuas velhas e soltas” (p. 487); ao descer à “Igreja do Espírito Santo lá encontravam sempre os três velhos sentados num soco de pedra, ao lado do templo arruinado” (p. 483); “ao fundo, uma igreja de modesto pórtico manuelino, com a torre tosca embutida na fachada.” (p. 478). Até o sino da torre, como mencionado, comungava da decadência e melancolia geral, acentuando-a.

7. Considerações finais...

O homem desempenha na modelação da paisagem um papel muito importante; pode ser considerado, neste aspeto, como um autêntico criador de beleza [...] Cada geração tem uma parcela relativamente pequena na construção duma paisagem, podendo, no entanto, ter um papel profundo na distribuição do equilíbrio geral.

G. Ribeiro Telles, *Textos Escolhidos* (2011 [1956])

Na observação ecocrítica de “O Conspirador” partiu-se de um olhar sócio-ambiental, tentando perceber a forma como o seu autor representa a conexão entre o sujeito e o espaço geográfico e a cumplicidade humana, ou a ausência dela, com a natureza vegetal e animal.

A figuração da paisagem, que no conto não é tratada como mero cenário, é construída numa dupla dimensão: uma que poderíamos considerar mais objetiva, quase um inventário, um registo minucioso dos elementos naturais e culturais e de como eles se integram no quotidiano das populações; uma outra mais subjetiva, em que perpassa uma relação mais emotiva e estética com o lugar. Recusando estereótipos e clichés de postal ilustrado, o autor não nos remete para uma visão efabulada e idílica do local, mas, com o olhar arguto de quem vem de fora, retrata-o de forma objetiva, ocasionalmente caricaturada. Esta perceção e capacidade de ler a paisagem de Marvão nos meados dos anos 30 do século passado advém, em nosso entender, do percurso biográfico de Branquinho da Fonseca: a infância ligada

à ruralidade e os ambientes intelectual, familiar e universitário pelos quais passou. A sua capacidade visual para reter detalhes, a forma minuciosa das descrições marvanenses e o carácter funcional e explicativo com que as articula sugerem, igualmente, que a sua motivação para a escrita decorreu da forte estimulação intelectual e estética que encontrou nesses elementos e conjuntos paisagísticos.

A paisagem de Marvão, embora apresentada na obra como uma unidade, compreende subunidades bem definidas: o ambiente urbano de pequena escala, o vasto panorama que se avista das muralhas e do castelo e ainda os caminhos do contrabando. O quotidiano fora das muralhas, simbolizado pelo frenesim da avifauna e pela azáfama, se bem que cautelosa, dos contrabandistas, contrasta totalmente com a vida intramuralhas, dolente, famélica, pobre, envergonhada, em suma, decadente. Espaços extra e intramuralhas são descritos como vivendo realidades diametralmente opostas: o colorido da paisagem e as gradações de cores vivas e brilhantes, por oposição à ruína da vila.

Num abuso linguístico, poderíamos dizer que assistimos neste conto à visualização de verdadeiros fotogramas literários, em que o escritor desempenha o papel de cineasta da palavra.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Maria M. e BRANQUINHO, Luís (Coord.) (2018). *Os Caminhos d'O Conspirador*. E-Book. Marvão: Câmara Municipal de Marvão.
- CALVINO, Ítalo (1990). *Seis Propostas para o Próximo Milénio*. Lisboa: Teorema.
- COUTO, Ribeiro (1938). *Carta a Branquinho da Fonseca*. Manuscrito não publicado, AHMC/ABF/001/011/Cx.27 5-5-38.
- FERREIRA, António M. S. (2004). *Arte Maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: INCM.
- FONSECA, António J. B. da. (2010 [1938]). O Conspirador in *Caminhos Magnéticos*. In A. FERREIRA (ed.), *Obras Completas I*, pp. 471-506. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HERBERT, David. (2001). Literary Places, Tourism and the Heritage Experience. In J. Tribe (ed.), *Annals of Tourism Research*, 28(2), 312-333. Países Baixos: Elsevier.
- MARTINHO, Fernando J. B. (2007). Paisagem e Fuga. In A. FERREIRA, J. MARQUES, F. B. MARTINHO & P. PETROV (org.), *Sobre Branquinho da Fonseca*. Faro: Universidade do Algarve.
- N. J. (1938). Caminhos Magnéticos. *Gazeta de Coimbra* V. (21 maio).
- ONFRAY, Michel (2009). *Teoria da Viagem – Uma Poética da Geografia*. Lisboa: Quetzal Editores.

- PALHA, José M. (1938). *Carta a Branquinho da Fonseca*. In M. ALMEIDA e L. BRANQUINHO (Coord.). (2018). *Os Caminhos d'O Conspirador*. E-Book, p. 70. Marvão: Câmara Municipal de Marvão.
- PALLA, Maria Antónia (1969). «A situação do escritor de língua portuguesa: Branquinho da Fonseca. Muitos querem comprar livros e não podem, outros podem mas não querem», Entrevista a Branquinho da Fonseca, Lisboa: *Diário Popular*, 26-6.
- RIBEIRO TELLES, Gonçalo (2011). *Textos escolhidos*. Lisboa: Argumentum.

CAPÍTULO 15



Foto: Sara Carvalho

Resumo

António dos Olhos Tristes: Princípios da Ecologia Integral em páginas de Eduardo Olímpio

Eduardo Olímpio é o autor de *António dos Olhos Tristes*, um conjunto de curtas histórias de estilo realista que há meio século transporta consigo valores básicos do ser humano na mais profunda comunhão com a Natureza que o envolve.

Este artigo procura contribuir para a valorização da obra literária do escritor, divulgando exemplos textuais que retratam fielmente a paisagem rural alentejana e a vida simples das gentes de uma freguesia do Alentejo em meados do século XX, onde sobressaem a humildade e o conhecimento da experiência com a terra. Partimos da hipótese e é nosso objetivo demonstrar que *António dos Olhos Tristes* remete o leitor para um modo de relação humana com a Natureza semelhante ao moderno conceito de Ecologia Integral, lançado em 2015 pelo Papa Francisco. O artigo articula a leitura crítica com informações obtidas diretamente através de entrevista ao autor, cruzando aspetos da sua biografia ancorados na geografia do Baixo Alentejo com as características do protagonista da narrativa.

Palavras-chave: Baixo Alentejo. Alvalade-Sado. Natureza. Ecologia da Reconciliação. Literatura portuguesa.

Abstract

António dos Olhos Tristes: Principles of Integral Ecology in Eduardo Olímpio's pages

Eduardo Olímpio is the author of *António dos Olhos Tristes*, a set of shortstories that during the last half a century has carried the basic values of the humans in the deepest communion with the nature that surrounds them.

This chapter seeks to contribute to the appreciation of the writer's literary work, by highlighting textual examples which so well portray the rural landscape of Portuguese Alentejo and the simple life of its people in the middle twentieth century, examples that reveal high values of humility and knowledge from the experience with the land. The article seeks to demonstrate that *António dos Olhos Tristes* unequivocally has a common ground to the modern concept of Integral Ecology, launched in 2015 by Pope Francis. Based on a direct interview with the author, the article crosses aspects of his biography anchored in the geography of *Baixo Alentejo* with the characteristics of the protagonist of the book.

Keywords: Baixo Alentejo. Alvalade-Sado. Nature. Reconciliation Ecology. Portuguese literature.

ANTÓNIO DOS OLHOS TRISTES: PRINCÍPIOS DA ECOLOGIA INTEGRAL EM PÁGINAS DE EDUARDO OLÍMPIO

Ana SANTOS

Agrupamento vertical de
Escolas de Ferreira do Alentejo
ana.santos@avefa.pt

Albertina RAPOSO

Dep. Biociências, Inst. Politécnico Beja
MARE.Nova – Centro de Ciências do
Mar e do Ambiente
albertina@ipbeja.pt

1. Introdução

1.1. Os conceitos de Ecologia da Reconciliação e Ecologia Integral como resposta à crise ambiental

Enquanto ciência, a Ecologia estuda as relações entre as espécies vivas e o seu ambiente físico (Ricklefs, 1979), sendo o *Homo sapiens* uma dessas espécies e, consequentemente, a humanidade parte desse ambiente (Odum, 1983). Ao longo da História da Humanidade essas relações têm sido mais ou menos harmoniosas, com menor ou maior intervenção humana nos meios naturais e só no último século se instalou uma crise ambiental representando um tão intenso desafio. Poluição dos solos, da atmosfera e dos meios hídricos, aquecimento global, perda de biodiversidade, desflorestação, secas e desertificação, produção descontrolada de resíduos, consumo desenfreado de recursos naturais e ainda aparecimento de zoonoses e epidemias são alguns dos aspetos que preocupam, ameaçam e testam a sociedade em geral, reveladores de como o ser humano e a natureza estão cada vez mais desligados entre si (Santos, 2007). Esse afastamento pode ter várias outras causas. Por exemplo, a falta de vivências e experiências diretas com a natureza torna difícil “a apreensão e compreensão dos fenómenos ambientais e da sua consequente relação com a vida humana” (Ilhéu e Valente, 2019, p. 59). Esta ideia é corroborada por Castro (2019): “a maneira como um indivíduo ou um grupo social entende a Natureza tem relação direta com suas atitudes no mundo vivido, atitudes estas construídas culturalmente” (p. 30). Por outro lado, até recentemente algumas estratégias de

conservação da natureza encaravam a sociedade como separada da natureza (Reis e Calafate, 2013), talvez como contraponto à tendência de que “a humanidade corre e orienta-se no sentido do crescimento e desenvolvimento económico e o planeta vai permanecendo como instrumento, cada vez mais gasto, exausto e frágil, sem possibilidade de regeneração” (Vários, 2018, p. 13).

É cada vez mais evidente e factual que os problemas ambientais se refletem em situações de desigualdade e injustiça social. Se lhes juntarmos a crise cultural de valores, de indiferença, de perda de referência do que é local e específico de cada ponto geográfico das sociedades contemporâneas, verificamos tratar-se de fenómenos não isolados que formam entre si uma crise única e complexa (Vários, 2018; Ilhéu e Valente, 2019). As investigadoras portuguesas M. Ilhéu e M. Valente, da área da educação para a sustentabilidade, confrontam estes aspetos culturais com questões ambientais e defendem que para essa crise contribui o afastamento da natureza por parte dos indivíduos humanos, que se tem acentuado ao longo dos séculos e resulta da

ausência de vivências que alimentam ligações profundas com a natureza e que desenvolvam o sentido de pertença a um todo. Apesar de o mundo natural ser suporte de toda a vida material, emocional e cognitiva, a percepção desta importância, por grande parte das populações humanas, é cada vez mais abstrata e mediada por representações mais ou menos artificiais, pouco diversas e com reduzida atribuição de significado. (Ilhéu e Valente, 2019, p. 59)

No princípio deste século, Michael Rosenzweig (2003), professor de ecologia e biologia evolutiva da Universidade do Arizona, introduziu o conceito de “Ecologia da Reconciliação”, assente na visão de que natureza e sociedade são capazes de reconciliar as suas necessidades e prioridades, regressando a uma coabitação em que não se prejudiquem mutuamente. A Ecologia da Reconciliação consiste no “estudo das modificações a operar nos ambientes antrópicos, de modo a poderem suportar uma grande biodiversidade, sem que, com isso, o Homem tenha de reduzir drasticamente as suas atividades. Desde modo, continua a ser possível o desenvolvimento económico e a melhoria das condições de vida de uma população mundial crescente” (Reis e Calafate, 2013, p. 13). Muitos sistemas rurais em todo o mundo inserem-se nesta perspetiva. Em Portugal, um exemplo bem-sucedido é o montado (*op. cit.*). O montado, um sistema agrossilvopastoril multifuncional e seminatural, ocupa o Sul do país em mais de um milhão de hectares, estendendo-se por grande parte do Alentejo e ainda por parte da

Beira Baixa interior e da serra algarvia, tal como descrito no *Livro Verde dos Montados* (2013). Explicam aqueles autores que, quando “nos montados são exploradas diversas valências, de forma extensiva, com vista à obtenção de produtos de interesse económico [...] estas práticas agrárias têm um efeito positivo nos índices de biodiversidade, assegurando alimentação, refúgio e local de reprodução para muitas espécies. Prestam também serviços ambientais imprescindíveis ao nível da preservação do solo e da regulação hídrica”, assim se obtendo benefícios mútuos para a economia e a ecologia.

A certeza de que, para responder a problemas complexos, não bastam abordagens simplificadas e unilaterais deu origem também ao conceito de “Ecologia Integral”. Este propõe uma resposta integrada e global para a crise da relação humana com os recursos da Terra e inclui visões pluripartilhadas e pluridisciplinares capazes de, em articulação, combater a pobreza, devolver a dignidade aos excluídos e, simultaneamente, cuidar da natureza. O conceito de Ecologia Integral surge em 2015 através da Carta Encíclica *Laudato Si* sobre o cuidado da “casa comum”, da autoria de Papa Francisco:

Quando falamos de “meio ambiente”, fazemos referência também a uma particular relação: a relação entre a natureza e a sociedade que a habita. Isto impede-nos de considerar a natureza como algo separado de nós ou como uma mera moldura da nossa vida. Estamos incluídos nela, somos parte dela e compenetramo-nos. As razões pelas quais um lugar se contamina exigem uma análise do funcionamento da sociedade, da sua economia, do seu comportamento, das suas maneiras de entender a realidade. (pp. 96-139)

O pontífice defende que o desafio é simultaneamente grande, urgente e belo, pelo que o contributo da educação tem que ser constante, intenso e íntegro. Na verdade,

a ‘*Laudato Si*’ apresenta-nos uma proposta de salvação comunitária que exige condições de saúde física, psíquica e social. Recuperar o conceito de natureza humana, na sua diversidade e múltiplas manifestações, exige atenção e respeito. É respeitando o conceito de pessoa e sublinhando a dignidade que tal conceito exige que se reivindicam os direitos sociais e políticos necessários para a promoção do bem comum. (Ferreira, 2019).

Para Cervi e Hahn (2017), a Ecologia Integral situa-se “num horizonte de entendimento de uma consciência de cuidado responsável que integra o grito da terra e o grito dos pobres e vulneráveis” (p. 149). É a ecologia capaz de incluir a ecologia ambiental, a humana, a económica, a social, a

cultural e a ecologia da vida quotidiana. Note-se que já em 2000 fora lançada pela UNESCO *A Carta da Terra*, uma declaração com quatro princípios fundamentais para a construção de uma sociedade mais justa e sustentável para o século XXI, integrando sociedade e meio natural: 1) Respeito e cuidado com a comunidade da vida; 2) Integridade ecológica; 3) Justiça social e económica; e 4) Democracia, não-violência e paz. Em novembro de 2019, na 40.^a Conferência Geral da UNESCO, *A Carta da Terra* foi tida como marco não apenas ecológico mas ético para sociedades comprometidas com a justiça ambiental e social, e os Estados-membros incentivados a utilizá-la na implementação da Agenda 2030, como referido pela ASPEA (Associação Portuguesa de Educação Ambiental) que é, em Portugal, Ponto Focal da *Carta da Terra*. Mais recentemente, o recurso pedagógico *Caderno de Viagem* (Vários, 2018) é já um contributo para a construção desta solução no nosso país, envolvendo uma instituição e uma associação radicadas na sociedade civil, dispostas a desenvolver práticas cidadãs e culturais que reflitam a visão da Ecologia Integral.

1.2. António dos Olhos Tristes – Um olhar global sobre as realidades ecológicas locais

Assumimos como hipótese que *António dos Olhos Tristes* (1975), da autoria do escritor alentejano Eduardo Olímpio, vem mostrar que este olhar global e integrador sobre o futuro da humanidade, preconizado por algumas organizações internacionais e pelo atual Pontífice, encontra uma justificação em realidades ecológicas à escala local, de que é exemplo um pequeno aglomerado do Baixo Alentejo. O livro foi escrito muito antes do aparecimento de conceitos hoje referenciadores, como “Desenvolvimento sustentável” (inaugurado no *Relatório Brundtland*, 1987) ou a Ecologia Integral de que temos vindo a falar. E esta análise parte do pressuposto de que fala Carvalho (2015, p. 4): “O zelo de compreensão do nosso lugar na Terra e de restrição às ameaças que sobre esta impendem não é de acesso exclusivo a técnicos, cientistas e amadores do ambientalismo. Pelo contrário, pode ampliar-se a outro domínio da realização humana, a Arte – e, dentro desta, a Literatura”.

Poderá a obra de Eduardo Olímpio assumir, no quadro dos desafios ecológicos que a humanidade enfrenta e face à Agenda 2030 atualmente em vigor, uma posição significativa e ser um contributo para a sensibilização e transformação da consciência humana que é urgente acontecerem?

2. O Alentejo de Eduardo Olímpio

Eduardo Olímpio (1933-) é natural de Alvalade-Sado, uma freguesia interior do concelho de Santiago do Cacém, território predominantemente de planície, mas onde se integram parte das Serra do Cercal e de Grândola.

Consultando o *Guia de Portugal* III, iniciado em 1924 por Raul Proença e em 2015 editado pela Gulbenkian em versão digital, vemos que Alvalade-Sado recebe influências climáticas tanto da Estremadura Transtagana como do Alentejo interior, numa mistura que se reflete no coberto vegetal natural. Santiago do Cacém é aí descrito como “um oásis encantador de arvoredo e de frescura” (Cap. 5, p. 1) onde “em roda duma colina ostenta o anfiteatro da sua casaria cenográfica” (p. 12)”. “A fertilidade dos solos, os cursos de água e a caça abundante de javalis, veados, lebres e coelhos, raposas, ginetos e texugos tornaram Alvalade um território muito atraente para a implantação humana desde o Neolítico” (LASA, 2004). De Santiago partiam excursões para vários pontos de interesse das redondezas, onde valeria a pena “visitar no trajeto as quintas de S. João e de Olhos Belidos, que foram dos condes de Bracial e a do Pomar Grande, a mais importante dos arredores” (Proença, 2015 [1924], p. 14). Desde a ponte sobre a ribeira de Campilhas até Alvalade, a paisagem descrita é de “campos muito bem cultivados, searas, hortedos, aloés, agaves, arvoredos finos” (p. 18). E depois, de Alvalade para Torre Vã, “pinheiros associados com sobreiros, depois só sobreiros”. “Paisagem larga, fina e luminosa” é a descrição da vila de Alvalade e seus arredores feita por Proença. João Madeira (LASA, 2004, p. 11) chama-lhe “uma freguesia entre dois rios”, o Rio Sado, que a contorna a norte, nordeste e leste, e a Ribeira de Campilhas, que quase a delimita pelo lado oeste. A freguesia estende-se por 162 km², o que equivale a cerca de 15% da área do município de Santiago do Cacém, e tem atualmente cerca de 2 300 habitantes (*op. cit.*).

À mesma paisagem rural se refere muitas vezes Eduardo Olímpio na sua escrita. Da conversa mantida entre as autoras e o escritor a 24 de outubro de 2020 ficou a informação de que António dos Olhos Tristes “é um miúdo que vivia num monte”, localizado a 6 km de Alvalade e a 4 km da povoação de S. Domingos da Serra. Era “O monte da minha tia, chamado Vale de Zebro de Cima [...]”. Era uma tia rica e eu era muito pobre e então os meus pais mandavam-me para o monte para eu comer melhor”. O autor partilhava com o irmão, dez anos mais velho, as suas vivências e aprendi-

zagens: “O meu irmão é 50% do António dos Olhos Tristes. Moldei o António à figura do meu irmão, aprendi tudo com ele. Não sabia ler nem escrever; mas sabia de tudo. Os outros 50% são a minha observação da vida!” (Olímpio, 2020). O tempo eram as décadas de 1930 a 1950, sendo evidente nestas declarações a inspiração autobiográfica para a construção do protagonista do livro.

Em 1975, quando é publicado este conjunto de histórias, a cultura e a sociedade da região eram marcadas por assimetrias económicas, sociais e políticas, que sobressaíram da conversa com o escritor e se encontram documentadas no *site* da Câmara Municipal: Santiago do Cacém “era uma pequena corte, onde os senhores da terra praticavam o luxo e a ostentação. As opulentas casas dos condes do Bracial, de La Cerda, de Beja, do capitão-mor, dos condes de Avillez, Fonseca Achaiolli e outras dominavam a vila e outras terras alentejanas” (Bento, s.d.). Proença (2015 [1924], p. 18) refere que em 993 já existia a vila de Alvalade (então “Alvalal”) e que nesse ano D. Ramiro de Leão terá doado ao Mosteiro de Lorvão “duas terças partes desta vila de Alvalal e de sua serra”.

António dos Olhos Tristes deixa-nos a essência do que é respeitar a vida em toda a sua diversidade, de analisar ética, social e ambientalmente a pobreza e ainda promover uma cultura de não-violência, de compreensão, aceitação e paz¹. Consultando a atual Agenda 2030 e os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) preconizados como “capazes de transformar o nosso mundo”, num modelo onde nenhum ser humano será deixado para trás (Ferreira, 2020), vemos que vários desses fins de caráter ecológico e humanitário surgem implícitos no romance, por exemplo sob a forma de desejos do protagonista: é o caso da erradicação da fome e da pobreza ou da paz e da não violência.

3. Quem é a personagem António dos Olhos Tristes?

Numa época em que a ligação do Humano à Natureza não estava tão veementemente abalada como hoje, Eduardo Olímpio traz-nos um António dos Olhos Tristes vivendo em perfeita harmonia com o meio natural do Alentejo. São exemplos dessa harmonia a forma como o jovem alentejano acalma uma lebre, de como acolhe a trovoada ou de como salva a personagem Pepe Cardinalli, amansando o seu cavalo selvagem. Era, aparentemente e a julgar pelo que diz o narrador, um comportamento fruto de um conhecimento inato, transformado em sabedoria: ele “sabia falar com os bichos todos que há na vida. Mas todos. Todos mesmo.” (p. 7)

A personagem António é tristeza, é solidão, é silêncio, recolhimento. “Fazia uma voz tão triste que as pessoas que o ouviam ficavam a cismar se [...] não teria nascido para ser monge ou eremita, daquelas criaturas que vivem a vida toda nas montanhas, mais cerca do céu do que da terra, vestidos de silêncio, de paz e simplicidade” (p. 7). É também um artista, fazendo uso de alguns recursos naturais da região: “agarrava num tronco de marmeleiro e em meia dúzia de golpes de canivete fazia uma figura que parecia mesmo um santo, enquanto o diabo esfregava um olho” (p. 7). António é um menino sem tempo nem idade. Por isso, é simultaneamente menino e homem e reúne em si a relação única e inseparável com a natureza. “Em vez de pessoa devia ter sido talhado para nascer árvore, daqueles sobreiros tristes, sozinhos, que a gente avista nos descampados, de braços abertos como que a dizer salve-os Deus [...]” (p. 7). Ele é apenas um ser, descrito pelo autor com recurso estilístico a elementos da natureza: “Olhos muito grandes e muito tristes, tão tristes como a noite toda do céu, tão grandes como um rio desde o começo até ao fim” (p. 23). Talhado para o bem. Aparentemente desencaixado e descontextualizado da sociedade alvaladense, contudo de sensibilidade infinita, partilha a vida do povoado rural alentejano dos meados do século passado.

A obra de José Cutileiro *Ricos e Pobres no Alentejo* (1977) é bem reveladora de um Alentejo assimétrico, desigual e injusto, que vive nos anos 60 do século XX sob uma ditadura cúmplice das vantagens económicas e políticas dos donos das terras. Cutileiro descreve um contexto político e social que promovia uma estratificação oscilando entre os polos “extremamente rico” e “extremamente pobre”, e relata como os proprietários rurais usavam relações formais e informais com o poder político para defenderem os seus interesses. São destacados aspetos que ilustram a desigual distribuição de riqueza, as precárias condições de trabalho e de vida dos trabalhadores rurais, a opressão social e a repressão política a que os pobres eram sujeitos. “Tensões esporádicas nos campos e repressão dos movimentos dos trabalhadores agrícolas. Crescimento demográfico seguido do início de um novo movimento migratório. São estes, em suma, os eventos mais salientes que ocorreram no Alentejo durante os primeiros sessenta anos do século XX”, afirma ainda Santos (2011, p. 23). Se nessa década de 1960 existia esta acentuada polarização social, nas décadas de 30 a 50 “a estrutura social do meio rural e agrícola revela uma maior complexidade relativamente aos modelos de estratificação social que incidem na acentuação da polarização social” (Carmo, 2007, p. 831)

E o monte? A herdade? “O monte é um modelo de hospitalidade e de asseio. Lá dentro, a mesa é franca e a chama da lareira aquece todos os que chegam.

[...] Em tudo reina a ordem, tudo respira largamente o calor da intimidade e da abundância” (Proença, 2015 [1924], p. 9). Mas, continua Proença (p. 12),

fora do círculo dos «montes» e das herdades, para lá dos campos de cultura, reina a solidão enorme. Nem um grito a perturba. Só o voo das aves anima a espaços a paisagem erguendo-se sobre a planície erma, cravando manchas sombrias na limpidez do céu, quebrando a profundidade do silêncio com o grasnido das abetardas, o crocito dos corvos, o trinado das poupas, o grito agudo dos abibes, o cochichar dos milhafres e esse ruído sonoro de matracas que fazem ao fechar-se os bicos das cegonhas.

Órfão e sem família, António tem a capacidade de juntar pessoas, animais e plantas no mesmo amor incondicional. Tal verifica-se por exemplo quando, em oração a Deus, ele pede por todos os seres mas também por todos os valores humanos; ou ainda quando, na sua ida ao circo, o artista circense Pepe Cardinali cai do cavalo: o jovem aquieta o animal com a voz, solta o pé de Pepe preso no estribo, monta e “sem sequer esticar as rédeas nem nada começou a fazer o cavalo andar tão ao de leve, tão ao de leve, que também o cavalo selvagem parecia andar em cima da água, com aquele andar com que o António dos olhos tristes costumava atravessar os campos de madressilvas...” (p. 31)

António é todo ele um código de boa conduta. À luz de vários cultos religiosos não católicos pouco conhecidos no Alentejo rural do tempo da ação, mas muito divulgados atualmente, pode dizer-se que a personagem se rege pelos dez mandamentos das religiões abraâmicas, equivalentes aos yamas² e nyamas³, as disciplinas de conduta ética do yoga. Desse ponto de vista, tanto poderia ter nascido no litoral alentejano como num templo hindu numa qualquer cidade da Índia. O episódio em que oferece, assim que ganha em rifa, o seu relógio de pulso, é revelador de um desapego material que os grandes mestres espirituais, como Swami Satchidananda (2003) em *The Living Gita*, anunciam desejável. Perante a estupefação de quem assiste, António justifica-se: “Eu não preciso dos relógios pra saber quando é que o sol acorda, onde estão os caminhos, o correr da vida. Os cães sabem ladrar e não têm relógios, as andorinhas vêm sempre na primavera e não têm relógios, as rãs acordam e adormecem nos charcos e não têm relógios de pulso. [...] Já viste alguma azinheira com um relógio agarrado na rama? E ela cresce...” (p. 36).

Porém Antônio não é um ser apaziguado. Interage naturalmente com o mundo à sua volta, numa relação de paz e geradora de acalmia, mas vive em permanente desassossego interior. Desse desassossego faz parte o desconhecimento da sua origem, conhecida porém da maioria dos que o rodeiam, o que o transforma num solitário. Quando parte em busca desse passado, o leitor toma consciência de que o protagonista sofre de muita inquietude para além da aparente apatia, inicialmente percecionada sob a forma de paz interior. Antônio “nunca se espantava”. “Mortes ou nascimentos, trovoadas ou inundações, desabamentos de terras ou o descobrirem um porco-espinho no meio do mato, era como se fossem coisas que fizessem parte do corpo dele ou da sua vida” (p. 29). Só a falta da mãe não era natural e o deixava profundamente triste. E assim, sem aviso, Antônio parte para Lisboa. Encontrá-la, nem que para isso “tivesse que atravessar o mundo todo.”⁴ (p. 60)

4. Narrativa e linguagem, medos e analogias

O escritor e poeta Eduardo Olímpio é um leitor. Aos catorze anos lia Balzac, John Steinbeck, Jorge Amado, Ferreira de Castro. “Tudo o que escrevo agora, já foi escrito há cem anos!” (Olímpio, 2020)⁵. E a sua escrita, em particular no texto em análise, reflete essas leituras de juventude. “O velho cavalo de perder corridas, mas sempre teimosamente a recomeçá-las”, como se autodescreve, apresenta-nos literariamente uma natureza que é triste e suave, cheia de paz e de simplicidade. Sobre Vale de Zebro de Cima, conta-nos ser “um monte com tudo o que os montes têm; ele [o irmão] ensinou-me a andar a cavalo, ensinou-me a nadar, ensinou-me a ordenhar vacas, ensinou-me a correr pelos campos, ensinou-me a ver os homens a passar fome, a viver mal e a labutar muito para meio sustento”. Continua: “As pessoas sabem lá a maravilha que é montar um cavalo, correr por entre pinheiros a 50 cm de distância uns dos outros [...] é uma liberdade que não existe em Lisboa. Podem fazer todos os teatros, todos os cinemas, todas as coisas; a natureza dá-nos tudo. Não há nada melhor que um homem livre na natureza.” Não é, pois, de estranhar que a sua ligação aos animais esteja presente em *Antônio dos Olhos Tristes*. Sendo embora um texto ficcional, reúne informação elementar sobre uma parte da fauna e flora locais, dos rios, ribeiras e colinas, dos excessos do calor e do frio, numa riqueza de termos e construções frásicas. O leitor é presenteado com uma prosa poética onde as palavras são emoções e as emoções despertam sentidos. “São apenas palavras! Palavras e expressões do tempo e dos usos comuns das gentes!” (Olímpio, 2020),

com a função linguística de identificação e valorização do contexto alentejano na época em que se funda o enredo.

António dos Olhos Tristes representa a figura socialmente discriminada, em mística conexão física e emocional com o ambiente natural da planície alentejana. Estes contornos de personalidade podemos identificá-los com a figura de S. Francisco de Assis, que o Papa Francisco descreve como “um modelo belo e motivador, [...] o exemplo por excelência do cuidado pelo que é frágil” (2015, p. 11). Homem simples e pouco afeito às letras (Veronez, 2009), S. Francisco de Assis nutria e praticava o ideal de uma vida pobre, renunciando a bens materiais, mas também “a tudo o que viesse a tirar a liberdade do homem” (*op. cit.*). Sensível e intuitivo, “intuía e buscava encontrar-se com a verdade absoluta e única”. Nas suas muitas histórias com os animais e o cuidado que lhes devotava, estes são referidos como forma de exaltação das virtudes e valores que o próprio S. Francisco defendia (Gonçalves, 2016).

Junto dos animais, consolando-os e transmitindo-lhes confiança e segurança, também António sentia o apelo de dar e receber, em vez de apenas receber (p. 11):

[...] baixou-se devagarinho, passou a mão pelo lombo da lebre, da cabeça ao rabo, da cabeça ao rabo, duas vezes, três vezes, a seguir pôs-se de cócoras e começou a alisar-lhe as patas, de cima para baixo, ora as da frente ora as de trás. E sempre a falar-lhe:

– Pronto, pronto, não tenhas medo. Sou eu, não tenhas medo.”

A si, a confiança chegava pela voz dos amigos. “[...] Ao fim de um bocado, quando já estava dentro da igreja encostado cá atrás, senti um braço agarrado e vi o António dos Olhos Tristes. [...] perguntou-me: Achas que eu também posso ver a missa?” António buscava nessa confiança uma validação para o que lhe era ou não permitido; a partir daí, agia de acordo com o seu tempo e o seu modo de ser, de estar, de pensar. “Então ele largou-me o braço e foi pôr-se lá à frente de toda a gente, até dos ricos, até dos professores e dos guardas-republicanos. E ficou de joelhos, sem se mexer, sem se voltar, [...]. Eu estava cheio de medo, [...] mas logo para diante das pessoas todas [...] é que eu nunca tinha pensado que fosse” (p. 14). Transformando o medo em coragem, o amigo ajoelha-se junto de António. Esta cena indicia um António que, apesar da fragilidade, tinha em si a capacidade de levar o(a) outro(a) a questionar-se e a ousar transformar-se.

O senhor prior repetiu três vezes Santa Maria mãe de Deus e o António [...] ia dizendo uma reza só dele. [...]

– Nossa Senhora mãe de Deus!– Continuou o senhor prior.

– Orai por nós! – Respondia a igreja em peso.

– Ajuda as rãs a saltar tão alto que consigam conversar com as andorinhas, repetia eu acompanhando António dos Olhos Tristes...” (p. 15)

Comparemos esta oração de António, de inspiração totalmente ligada aos elementos da natureza, com outra, da atualidade (Fig. 1). Duas orações, dois pedidos ao universo, distanciadas no tempo (2015 e 1940), em diferentes tipos de registo (ficção e realidade)⁶. Ambas se aproximam na sua essência. Em Portugal, recentemente, o documento *Causa comum* (2018), iniciativa da Fundação Gonçalo da Silveira, instituição cristã de índole cultural, refere que “a transformação social necessária para a sustentabilidade da nossa Casa Comum [a Terra] só pode surgir de uma transformação pessoal unida a uma transformação comunitária/coletiva, para as quais são necessários processos educativos que tenham por base motivações alicerçadas na consciência do Mundo à nossa volta, como parte integrante de uma rede de relações.” (p. 10).

Oração pela nossa Terra Em <i>Laudato Si</i> , Papa Francisco (2015)	Quando António dos Olhos Tristes entra a primeira vez numa igreja (Década de 1940, correspondente à adolescência de António e do autor)
<p>Deus Onipotente que estais presente em todo o Universo e na mais pequenina das vossas criaturas, Vós que envolveis com a vossa ternura tudo o que existe, derramai em nós a força do vosso amor para cuidarmos da vida e da beleza. Inundai-nos de paz para que vivamos como irmãos e irmãs sem prejudicar ninguém. Ó Deus dos pobres ajudai-nos a resgatar os abandonados e esquecidos desta terra que valem tanto aos vossos olhos. Curai a nossa vida para que protejamos o mundo e não o depredemos, para que semeemos beleza e não poluição nem destruição. Tocai os corações daqueles que buscam apenas benefícios à custa dos pobres e da terra. Ensinai-nos a descobrir o valor de cada coisa, a contemplar com encanto, a reconhecer que estamos profundamente unidos com todas as criaturas no nosso caminho para a vossa luz infinita. Obrigado porque estais connosco todos os dias. Sustentai-nos, por favor, na nossa luta pela justiça, o amor e a paz.</p>	<p>Senhor Dono do Mundo, Não deixes que partam as asas dos gaviões nem deixes que os meninos tenham febre nem que os velhos morram com os dedos encarquilhados de frio. Não deixes que haja caçadores, nem espingardas, nem cartuchos, que é para todos os bichos do mundo poderem viver no mato e terem crias e correrem em cima das sebes, no meio dos silvados e das carapinheiras. Não deixes os peixes morrerem à sede no verão quando os pegos tem falta de água e ajuda os passarinhos gagos a cantar como os seus irmãos de criação. Ajuda as rãs a saltar tão alto que consigam conversar com as borboletas e ajuda as borboletas a ter força para acompanhar as andorinhas. Ajuda as pessoas que se perdem nos lamaçais a encontrar chão seguro e ajuda também as raparigas pobres a casarem com os moços pobres de quem gostam para não serem obrigadas a casar com os ricos de que não gostam. Ajuda todas as pessoas a gostarem de todas as pessoas e a gostarem dos bichos e a gostarem das aves e a gostarem dos peixes e a gostarem das ervas e a gostarem do vento e a gostarem do escuro e a gostarem do sol e a gostarem da chuva. Ajuda...</p>

Fig. 1 – Oração pela Nossa Terra (2015) e oração ficcional do protagonista de *António dos Olhos Tristes* (1975), referenciada a 1940, tempo aproximado da ação.

Também o protagonista do livro, movido pelo sentido de justiça, apela à necessidade do trabalho coletivo em prol do bem comum, numa ação intencional de provocar mudança nas consciências que hoje poderia classificar-se como próxima da Educação ambiental:

É um modo do dono do mundo dizer aos viventes que não está contente com eles. Quando o mundo foi criado não tinha partilhas, era de todo o ser vivente: agora os homens matam-se por via de um rego de água, e marcam aqui, extremam ali, como se a terra fosse um corpo morto e eles fossem bichos a despedaçá-lo. [...] o dono do mundo uma das maneiras que arranjou pra dizer que está mesmo zangado é fazer trovejar; trovejar é o modo dele gritar a toda a gente, de maneira que todo o mundo o entenda: – Não quero que ninguém roube nada a ninguém [...].” (pp. 18, 19).

Esta poeticidade na transmissão da ideia de comunhão com a natureza, seja ela animais, plantas, solo, o próprio clima, por muito inclemente, é um exemplo de como alguns textos tradicionais oferecem material notável para uma reflexão sobre aquilo que é entendido e valorizado do ponto de vista das relações entre ambiente natural e ambiente humanizado, diversas e complexas (Patim *et al*, 2006). Esta narrativa remete-nos também para as histórias da tradição oral, cuja finalidade era, através do encantamento, aliviar as tensões do mundo e dos acontecimentos. Neste sentido, o problema íntimo de António acaba por se resolver naturalmente. Busca a sua identidade e essa busca leva-o a abandonar a sua terra. Falta-lhe uma parte e ele voa à procura dessa parte.

5. Considerações finais e desafio lançado

A escrita de Eduardo Olímpio é simples mas carrega-nos de emoções. Há nela um apelo ao reconhecimento afetivo e social da personagem principal por parte do leitor, que naquela se sente retratado. António é uma figura aldeã discriminada, desvalorizado pelos outros física e psicologicamente, mas dotado de uma invulgar capacidade de relação com a natureza. É aí que o autor nos coloca perante uma narrativa poética e do maravilhoso.

O pensamento humano não se limita às áreas da ciência e *António dos Olhos Tristes* expressa o quanto os sistemas e seres vivos, todo o universo, estão interligados. Transporta-nos, pela sua simples complexidade, humilde grandiosidade e triste mas bela história, para o mundo da fantasia em que tudo tem um final feliz. Cada história desperta o leitor para

um novo e maior sentido de ligação à natureza e ao entendimento do conceito contemporâneo de Ecologia Integral, permitindo, numa época em que a cidadania ativa é tão urgente, exercer pequenos grandes passos, ações que a Humanidade terá de dar em benefício, também, das pequenas comunidades locais.

António dos Olhos Tristes, pela sua beleza e realismo, pelo seu valor literário e sobretudo pelo quão alinhado está com os objetivos da Ecologia Integral, merece ser considerado como instrumento de pensamento crítico e reflexão. Aliado a recursos pedagógicos, como o *Caderno de Viagens* (2018) e outros, pode ser um importante contributo na busca de soluções conducentes à sustentabilidade de que a sociedade precisa e que a humanidade deseja, em linha do que se lê na *Carta da Terra*: “A escolha é nossa: formar uma aliança global para cuidar da Terra e uns dos outros, ou arriscar a nossa destruição e a da diversidade da vida. São necessárias mudanças fundamentais dos nossos valores, instituições e modos de vida. [...] Nossos desafios ambientais, económicos, políticos, sociais e espirituais estão interligados, e juntos podemos forjar soluções inclusivas” (p. 1). Nas páginas de Olímpio encontramos algo semelhante ao que refere Carvalho (2015) relativamente ao escritor Ferreira de Castro: “um grande potencial de difusão do ambiente biofísico e das modalidades relacionais que o ser humano instituiu com a terra” (p. 6), o que faz desta obra um contributo importante na História Ambiental da região do Alentejo que nos apresenta: Alvalade-Sado.

Do ponto de vista da narrativa, a obra cumpre a sua função social formativa, comum à dos contos da tradição de expressão oral, que tinham por finalidade a transmissão dos valores sociais e morais, eliminar barreiras, aliviar tensões e resolver problemas, através do encantamento e do fantástico. *António dos Olhos Tristes* cumpre ainda uma tarefa fundamental no plano educativo de formação de leitores: induz à sensibilização e afetividade, necessárias à criação do gosto pelo livro e pela leitura em casa e na escola. Uma obra de narrativas curtas e qualidade literária é um estímulo à leitura com ritmo, à descoberta e à satisfação, adequadas a qualquer leitor, principalmente dos mais novos. Enquanto humilde tentação para os sentidos e envolvente estímulo para a leitura desde cedo, contribui para a valorização do livro como transmissor de ideias. Uma estratégia de interação entre pares. A criação de laços afetivos da criança com a obra escrita. Um estímulo relacional de formação de leitores no seio das famílias. O acesso ao conhecimento, através da promoção do pensamento crítico e da reflexão partilhada, que tanto a escola como a família podem igualmente desenvolver, a partir da observação e análise das palavras, frases e pequenos textos

que tão genuinamente este livro nos oferece. Ao remeter-nos para a necessidade de conservação da natureza, o autor divulga a riqueza cultural rural, a salvaguardar. Ele próprio o diz: “A minha cultura não é a cultura engravatada da Gulbenkian. A minha cultura é rural. Eu sou do campo [...]” (Olimpio, 2020).

Por tudo o que foi dito, defendemos que *António dos Olhos Tristes* merece ser considerada uma obra a integrar o Plano Nacional de Leitura.

Por cada leitura que fizermos a *António dos Olhos Tristes*, encontraremos mais um motivo para refletirmos e para nos encantarmos. Como nos disse Eduardo Olímpio (2020), “António fala por si”.

Referências bibliográficas

- BENTO, Sérgio. P. (s.d.). *História*, disponível em <https://www.cm-santiagocacem.pt/municipio/historia/> acessado em 22 novembro 2020
- CARMO, Renato M. (2007). As desigualdades sociais nos campos: o Alentejo entre as décadas de 30 e 60 do século XX, *Análise Social*, vol. XLII (184), 811-835.
- CARVALHO, Ana Cristina (2015). *Terra Nativa: A relação eco-humana na vida e na obra de Ferreira de Castro*. (Tese de Doutoramento em Ecologia Humana). Lisboa: FCSH-UNL. Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/17158>
- CASTRO, Daniel S. (2019). Um Estudo Sobre o Conceito de Natureza, *Revista do Departamento de Geografia*, Universidade de São Paulo, www.revistas.usp.br/rdg – ISSN 2236-2878, Volume 38, DOI: 10.11606/rdg.v38i1.155804
- CERVI, Jacson R. e Hahn, Noli B. (2017). O Cuidado e a Ecologia Integral, *Direitos Culturais*, v.12, n.27 149-172
- CUTILEIRO, José (1977). *Ricos e Pobres no Alentejo (Uma Sociedade Rural Portuguesa)*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1.ª edição portuguesa.
- FERREIRA, Maria L. (2019). Ecologia integral – um conceito chave. Disponível em <https://agencia.ecclesia.pt/portal/ecologia-integral-um-conceito-chave/> 15 de abril, acessado em 10 outubro 2020
- FERREIRA, Patrícia M. (2020). Portugal e a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, Plataforma Portuguesa das ONGD. Disponível em <https://www.plataformaongd.pt/uploads/subcanais2/portugaleaagenda2030paraodesenvolvimentosustentavel.pdf?14:44:01>
- GONÇALVES, Rafael A. (2016). Francisco de Assis: mestre dos animais, exemplo dos homens, *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 9, n. 1, jan.-jun.
- ILHÉU, Maria e VALENTE, Mariana (2019). O empirismo Delicado e o romance na Educação para a Sustentabilidade. In A. Neilson, & J. E. Silva (Eds.), *Ensaiair Arte e Ciência para Religar Natureza e Cultura* (pp. 57-71).
- LASA – Liga dos Amigos de Vila Nova de Santo André (2004). *Gentes e Culturas – Freguesia de Alvalade*. Caderno temático n.º 9. Santiago do Cacém: Ed. LASA.

- LENOBLE, Robert (1990). *História da Ideia de Natureza*. Lisboa: Edições 70.
- ODUM, Eugene (1983). *Fundamentos de Ecologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 6.^a ed.
- PATIM, Isabel, TORRES, Rui e HILÁRIO Fernando (org.) (2006). *Literatura e Ambiente*. II Encontro de Estudos sobre Ciências e Cuturas Edições Fundação Fernando Pessoa.
- PINTO-CORREIA, Teresa, RIBEIRO, Nuno e POTES, José (2013). *Livro Verde dos Montados*. Évora: Inst. Ciências Agrárias e Ambientais Mediterrânicas.
- PROENÇA, Raul (2011 [1924]). *Guia de Portugal II*: Estremadura, Alentejo, Algarve, Editora: Fundação Calouste Gulbenkian, 3.^a ed.
- REIS, Daniel e CALAFATE, Luís (2013). *Os montados – Conciliação entre Homem e Natureza*, Captar 4(1): 13-26.
- ROSENZWEIG, Michael (2003). *Win-Win Ecology: How Earth's Species Can Survive in the Midst of Human Enterprise*. New York: Oxford University Press.
- SANTOS, F. Duarte (2007) *Que Futuro? Ciência, Tecnologia, Desenvolvimento e Ambiente*. Lisboa: Gradiva e F. C. Gulbenkian.
- SANTOS, Marcos O. (2011). Contributos para o conhecimento sobre o passado Alentejo, living document, disponível em http://home.uevora.pt/~mosantos/download/Alentejo_Passado_25Jul11.pdf
- VÁRIOS (2018). *Caderno de Viagem: Itinerários pedagógicos para Educar para a Ecologia Integral pela Cidadania Global – Propostas para educadores e educadoras*, Lisboa: Fundação Gonçalo da Silveira e Associação Casa Velha.

Sites consultados

ASPEA (Associação Portuguesa de Educação Ambiental): <https://aspea.org>
Agência Ecclesia: <https://agencia.ecllesia.pt>

Agradecimentos

As autoras agradecem à FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia (Portugal), que apoiou este trabalho através do projeto estratégico UIDB/04292/2020, atribuído ao MARE.

As autoras expressam também o seu profundo agradecimento ao escritor Eduardo Olímpio, pela oportunidade de com ele partilharem momentos de animada conversa, no dia 24 de outubro de 2020. Foi um contributo valioso e inigualável e um momento de enorme satisfação.

Notas

- ¹ Na conversa com Eduardo Olímpio confirmámos esta sua visão de valores.
- ² Yamas: Ahimsa – não-violência; Satya – Verdade; Asteya – Não roubar, não cobiçar ou invejar; Brahmacharya – Não desvirtuar a sexualidade e Aparigraha – Desapego
- ³ Nyamas: Shauchan – Purificação interna e externa; Santosha – contentamento; Tapas – auto-superação; Swadhyaya – Auto-estudo, auto-análise e Íshwara Pranidhana – servir a humanidade.
- ⁴ O que aconteceu ao António? “Não sei... se morreu... Há quem diga que o viu no elevador da Glória (o sucesso)... É possível! Todos nós temos o nosso elevador da Glória. O António... anda por aí metido... (Olímpio, 2020).
- ⁵ Conta-nos que viveu em Melides entre os 14 e os 21 anos e que lia muito: “Havia um senhor em Santiago do Cacém chamado Mário Pereira, que era alfaiate e alugava livros – 10 tostões por semana. E a mim emprestava-mos. Porque eu era pobre, ele emprestava-mos. [...] Li por exemplo *Os cardos de Baragan* em Melides, com 14 anos de idade. Tive a sorte de aquele alfaiate me emprestar esses livros”. “Eu li nas alturas devidas. Deve-se ler. [...] Mandava vir livros do Porto, de uma livraria Civilização, naquele tempo chamava-se Américo Fragas Lamares, 20 escudos por mês, às prestações, fui fazendo a minha biblioteca. Era muito dinheiro. Melides naquele tempo, em 1950, tinha 200 habitantes; 199 descalços; 199 analfabetos. Eu publiquei um livro de poesia lá. Chamado *A Esmola do Mendigo*. No meio daquela vila analfabeta. Sozinho. O meu recurso eram os livros. Mais nada. Só tinha livros e um rádio. Mais nada. Falava com quem? Eram analfabetos. Corria com quem? Eles eram descalços. Eu estava sozinho. Li em tempo próprio. Moldei a minha vida” (Olímpio, 2020).
- ⁶ Soubemos na conversa que S. Francisco de Assis é o patrono de Eduardo Olímpio e descobrimos no seu livro *Eduardo e outros retratos* que esta oração é o retrato que ele faz do santo.

CAPÍTULO 16



Ilustração da capa da edição fac-similada da *Separata Ceifeiros*, de Fialho de Almeida (Livra-ria Clássica Editora, s.d.), publicada em 2017 pela Associação Cultural Fialho de Almeida



Foto: Carlos de Arbués Moreira

Resumo

O Alentejo em Fialho de Almeida: As gentes e o ambiente dos campos

Este artigo pretende lembrar o escritor alentejano Fialho de Almeida (1857-1911), natural de Vila de Frades, que viveu, morreu e está sepultado em Cuba, bem como os homens e mulheres trabalhadores do Alentejo rural representados na sua ficção. Está organizado em dois pontos principais: 1 – Nas Terras do País das Uvas e 2 – Nos Campos de Cereais – onde analisamos os capítulos “Pelos Campos”, “Ao Sol”, e “As Vindimas”, do livro *O País das Uvas*, e o capítulo “Ceifeiros”, de *À Esquina (Jornal dum Vagabundo)*. Esta nova leitura centra-se na forma como o escritor neles ficcionou a(s) realidade(s) do Alentejo do seu tempo (segunda metade do século XIX), a paisagem, as gentes de trabalho, homens e mulheres, nas suas comunidades aldeãs, na vindima transformada em festa, e nas ceifas, numa luta constante contra o flagelo do ambiente circundante.

Fialho de Almeida deixou-nos um legado literário que permite aos leitores de hoje conhecer o Alentejo natural e humano daquela época, pelo que assumimos a urgência de falar dele.

Palavras-chave: Vinhas. Vindimas. Cereais. Ceifeiros. “O País das Uvas”.

Abstract

Alentejo in Fialho de Almeida's writing: The people and the environment of the cropfields

This article aims to recall the Portuguese writer from Alentejo Fialho de Almeida, (1857-1911), born at Vila de Frades and who lived, died and is buried at Cuba (Portugal), as well as to remember the working men and women from rural Alentejo. Through two points: 1 – In The Lands of the “Country of Grapes” and 2 – In The Crop Fields – we analyse the chapters “Across the Fields”, “In the Sun” and “Grape-Harvesting” from the book *O País das Uvas* and the chapter “Harvesters” from *À Esquina*. This new reading is centered on the way Fialho de Almeida fictionalized the realities of Alentejo in the second half of nineteenth century, its landscapes, its working people in their communities, its grape-harvesting turned into a feast, its crop-harvesting time, in a permanent fight against an adverse surrounding environment.

Fialho de Almeida left a legacy that enables the readers to know Alentejo at that period, hence we find it urgent to talk about him.

Keywords: Vineyards. Grape-harvesting. Crops. Crop harvesters. “The Country of Grapes”.

O ALENTEJO EM FIALHO DE ALMEIDA: AS GENTES E O AMBIENTE DOS CAMPOS

Francisca BICHO

Escola Secundária Diogo de Gouveia, Beja
francisca.bicho@gmail.com

1. Introdução

O objectivo deste breve estudo é abordar o Alentejo em Fialho de Almeida, através de alguns dos seus textos, e em particular inferir da atenção que o Autor deu à relação das gentes de trabalho, homens e mulheres, com o Ambiente.

Ao analisarmos os textos que seleccionámos, fá-lo-emos sob o ângulo que considere não apenas o ambiente natural, mas também as pessoas, as comunidades e a envolvente rural ou urbana, um todo feito de complexidades e elementos em interacção, da arquitectura ao espaço urbano organizado, à paisagem, aos recursos naturais, que na Literatura assumem, em geral, o papel de verdadeiros “cenários”.

José Valentim Fialho de Almeida, nome completo do escritor, nasceu a 7 de Maio de 1857 em Vila de Frades, concelho da Vidigueira, e faleceu em Cuba no dia 4 de Março de 1911, vila onde passara a residir após o seu casamento com Emília Augusta Garcia Pêgo, em 1893, e nela permanecendo na casa da residência de ambos, mesmo após a morte desta, cerca de um ano depois. O escritor está sepultado no cemitério de Cuba, em jazigo próprio, e nesta localidade sobreviveu a sua casa, que em 2019 abriu ao público como Casa Fialho de Almeida.

José Valentim foi com nove anos para o Colégio Europeu, ao Conde Barão, Lisboa; em 1872 passou a trabalhar numa botica (farmácia); e concluiu o curso de Medicina em 1885, mas apenas por breve período exerceu a profissão de médico em Pampilhosa do Botão, Mealhada, pois o seu principal objectivo era a escrita, que iniciou com a colaboração no jornal *Correspondência de Leiria*, em 1874.

Não nos deteremos sobre todas as suas publicações em jornais, revistas e livros. Diremos apenas que, entre outras obras, publicou em 1881 o seu primeiro livro, *Contos*; no ano seguinte *A Cidade do Vício*; entre 1889 e 1894

Os Gatos (Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa), que apresentou com a frase “miando pouco, arranhando sempre, e não temendo nunca”. Para este trabalho destacamos *O País das Uvas* (1893) e *À Esquina (Jornal dum Vagabundo)* (1900).

Fialho de Almeida viveu muitos anos em Lisboa, e após regresso ao Alentejo, sempre lá ia voltando, pelo que conhecia bem a cidade do ponto de vista urbano, da arquitectura, e sobretudo conhecia muito do mundo burguês, bem como dos bairros pobres, das condições de vida dos operários. O trabalho “Lisboa Monumental”, publicado na revista *Ilustração Portuguesa* (1906), traduz o seu interesse pelo ambiente, num verdadeiro sentido higienista, no contexto da época, e propõe uma completa “revolução” nacidade, que passava por recomendar a plantação de árvores, “[...] Kilómetros de plátanos e d’ailantos, uma verdadeira floresta ribeirinha”, com o objectivo de que “possa a população virilizar, salubrizar seus refastelos [...]” (p. 502).

Mas o autor é eminentemente um homem rural, confirmando as suas origens e o conhecimento que tem dos campos, dos trabalhos, das povoações, das gentes, do ambiente do Alentejo.

Tendo em conta que a vertente ambiental na escrita de Fialho de Almeida é a que mais nos interessa focar, debruçámo-nos sobre *O País das Uvas* e os seus primeiros capítulos – “Pelos Campos”, “Ao Sol”, e “As Vindimas” –, bem como sobre o livro *À Esquina (Jornal dum Vagabundo)*, no seu capítulo “Ceifeiros”. Para tal utilizámos simbolicamente duas edições especiais: de *O País das Uvas*, a edição das Câmaras Municipais de Vidigueira e Cuba (2007); de “Ceifeiros”, uma edição fac-similada promovida pela Associação Cultural Fialho de Almeida (2017), a partir de uma separata editada pela Livraria Clássica Editora (s.d.).

No subcapítulo 2. que se segue, é tida em conta a designação que perdura no território que se estende entre Cuba – Vila Alva – Vila de Frades – Vidigueira e que adoptou o título do livro; é nosso objectivo explorar a imagem literária do mundo das vindimas nas terras vinhateiras e ainda penetrar um pouco na vida de uma aldeia à época de Fialho, talvez a aldeia da sua naturalidade, arriscando compreender a sua sensibilidade sobre a Primavera, que ele diz sentir em pequenos e diversos elementos. No subcapítulo 3. abordaremos a representação, na sua escrita, da vida nos antigos campos da planície dourada alentejana; tentaremos entrar, pela mão do escritor, no mundo das ceifas sob os calores extremos do agreste clima do Alentejo. Em ambos os casos procurámos salientar a forma como Fialho de Almeida ficcionou majestaticamente a realidade da paisagem, da rela-

ção entre as gentes, homens e mulheres, com a natureza, e com a beleza-dureza ambiental do Alentejo que conheceu e observou.

2. Nas terras do País das Uvas

No Baixo Alentejo interior, entre Cuba, Vila Alva, Vila de Frades e Vidigueira, percorremos as terras do chamado “País das Uvas”, designação que homenageia e perpetua Fialho de Almeida e o livro *O País das Uvas*, mas que também atesta a importância das vinhas da região ainda hoje: entre as muitas de plantação recente, fruto da afirmação crescente do vinho, e as chamadas vinhas centenárias, mantidas com vida, cuidadas, redescobertas pelos prazeres do vinho de talha. Vinhas e vinho são produtos a remontar à presença romana, testemunhada nas ruínas arqueológicas de S. Cucufate, Vila de Frades. As páreas vinhateiras do “País das uvas” sofreram no século XIX os males da filoxera, que destruiu muitas, para sempre, em várias zonas ainda hoje conhecidas pela referência de “ir às vinhas”.

Fialho de Almeida era proprietário de vinhas, e as duas parcelas que adquiriu em 1897 foram porventura as últimas que comprou, ali à zona de propriedade denominada Vale do Rocim, entre Cuba e Vila de Frades – Vidigueira, compostas ambas de cepas e oliveiras, tendo uma delas também figueiras. Ele conhecia bem a realidade dos campos das vinhas e das vindimas, que tão bem descreve em *O País das Uvas*, numa elaboração onde pinta a paisagem com palavras e que o leva a afirmar “Oh!, quem me dera ser um camponês, como que uma emanção da paisagem que o meu olhar abraça daqui [...] recolhendo ao anoitecer dos matos com o meu feixe de lenha à cabeça, a carreta do vindimador chiando” (Almeida, 2007, p. 28).

Mas o autor estava atento a como a doença destruíra a paisagem verde de outras vinhas, as do Douro, afectando as gentes associadas às mesmas, às vindimas, ao vinho, e temia que esse mal chegasse ao Sul do País e atacasse as vinhas do Alentejo, vindo “[...] lançar terror e morte num dos mais opulentos trechos de cultura [...]” (p. 29). Como a História e a oralidade nos ensinam, os receios de Fialho de Almeida confirmaram-se: as vinhas alentejanas sofreram da doença (e com elas a própria paisagem), para a qual não havia formas eficazes de combate, já que a indústria química dava ainda os primeiros passos no século XIX¹. O escritor testemunhou a diminuição da paisagem vinhateira, a alteração deste ambiente humanizado da sua região, causada por um agente natural, embora nocivo. Decorridos cento e dez anos sobre a sua morte, não assistiu a outra causa de destruição, de origem humana, dessa paisagem tradicional: a expansão desenfreada da

monocultura da vinha e do olival no Alentejo, que certamente mereceria a crítica da sua pena.

Oh! as vindimas, como Fialho de Almeida elaborou sobre essa actividade na sua obra. Nela nos apresenta como que um calendário agrícola, quando as antecipa em alusões aos finais de Agosto, ao falar das debulhas, do cereal, das palhas, sucedendo-lhes a expansão da cor verde nos campos das vinhas, a anunciar o tempo das vindimas, precedidas da actividade de pequenos animais e passarada, ávidos de encontrar algo para comer nas culturas vinhateiras, excepção no meio de um Alentejo seco. Nas suas palavras em *O País das Uvas*, “Lebres, corvos, codornizes, pardais, tudo agora se abate sobre a vinha esbagoada em topásios, ametistas e rubis. Fome, coitados [...]” (p. 28). E o autor sabe que não tardará a faina, que em breve “[...] chegarão as vindimas, festa da abundância nesses lugarejos pobres, em que os terrenos delgados não parecem felizes para qualquer outra cultura” (p. 28).

Neste Alentejo de Fialho era patente a harmonia, o equilíbrio ecológico entre a fauna de lebres, codornizes, pardais, as vinhas cultivadas por mão humana e as gentes, que em harmonia com o meio executavam os trabalhos agrícolas. Um quadro que a evolução dos tempos e as transformações ambientais, económicas e sociais foram alterando, de forma que actualmente nem lebres nem aves circulam ou voam tão livremente por este território. Aqueles terrenos delgados, de fraca qualidade para outras culturas, satisfaziam as baixas exigências da vinha, e os homens que trabalhavam os campos alentejanos sabiam-no, conheciam as especificidades da terra e das cepas ao seu dispor, enquanto, nos nossos dias, foram o estudo científico e a experimentação que permitiram introduzir uma diversidade de castas adaptáveis à diversidade destes solos.

As vindimas são, à época da ação do livro, os grandes momentos de folgado do pessoal das aldeias que engrossa as vinhas, num trabalho que Fialho de Almeida destaca mesmo como verdadeira festa, da gente simples que do trabalho a faz, que canta, ri e comunica, que, socializando, em cada momento desenvolve emoções e amores. Os campos de vinhas exibem “[...] espectáculos desta singular e caprichosa mágica das vindimas, estrepitosa, doida, lesta, animada (por) ruídos de fanfarras, choques de címbalos, rufos de tamboris, gargalhadas de bacantes [...]” (p. 29).

Estes quadros transportam-nos das terras alentejanas à Grécia Antiga, a Zeus, que permitia a Primavera chuvosa, a que se sucedia um Verão quente e depois um Outono orvalhoso, como se Fialho nos chamasse à atenção para a importância da sequência das estações e dos tempos adequados para

as culturas e colheitas. À época, esses preceitos eram observados, na expectativa de que tudo corresse bem para as vindimas: “Desde então [dessa antiguidade distante] tornam-se a doida quermesse dos países do sol, tudo dança, tudo canta, tudo ri!” (Almeida, 2007, pp. 30-31).

A observação e as chamadas “experiências” (que consistiam na anotação do estado do tempo em dias sucessivos de Agosto, num método popular que se acreditava assim prever o clima de cada mês do ano seguinte) ficaram registradas nas páginas de Fialho, porventura já vindo dos seus tempos, e foram utilizadas pelos camponeses ao longo do século XX. Porém, as mudanças no clima do Alentejo ocorridas nas últimas décadas, percebidas pela população e confirmadas por dados científicos, tornam quase impossível essa aproximação empírica à certeza do tempo meteorológico. Também a memória se foi perdendo, e o hino de Fialho de Almeida à natureza e ao ambiente não tem ressonância nas gerações atuais, restando a sua escrita para o lembrar.

Recuando de novo à Grécia Antiga e à pintura de vasos gregos, o escritor encontra neles matéria para afirmar “Nada tão encantador como esta procissão pagã, glorificadora das grandes forças misteriosas da Terra e congratulando pelo amor os espíritos sinceros do povo. Ainda agora as nossas vindimas parecem guardar reminiscências destes primitivos cortejos, cheios de cantigas, volitando em danças [...]” (p. 32).

Nas extensas propriedades feitas vinhas no Alentejo que hoje conhecemos, as vindimas já não significam festa, transposta que foi para as adegas com o vinho novo, e a relação do ser humano com a natureza é actualmente bem mais ténue do que a descrita por Fialho. Embora à época já existissem adegas para produzir vinho, não é de um eventual furor na adega que o autor nos dá conta em *O País das Uvas* – é o ambiente dos campos que lhe interessa registar:

O furor do vinho leva à morte as primeiras vindimas: é o deus que reclama sacrifícios! E o mundo inteiro se apavora desta terrível cólera sanguinária – as árvores que suplicam clemência, com os seus braços de escravos vergastados; os pássaros tresnoitados que fogem, ramo em ramo; e as águas dos regatos, enrubescidas de sangue inocente. Evoé! São as bacantes que debandam contra os maciços da folhagem, a estrangular nos seus antros os leõezinhos de mama! [...]” (p. 34).

O povo conhecia também mais esta fase do ritual dos tempos agrícolas, que regularmente se repetia. Todos aguardavam essa quase certa repetição de quadros ambientais que os alimentavam, que Fialho indicia e que com as modernas produções, no Alentejo atual, não é possível prever, como já

ninguém observa na quietude dos dias. Hoje, bem próximo das terras do “País das uvas”, a enorme área de vinhas oferece aos olhos a estufa da exploração empresarial.

Através de *O País das Uvas*, Fialho de Almeida revela ainda a sua sensibilidade para sentir a Primavera, a força e a riqueza da natureza. Com um olhar quase “clínico”, observa e descreve a “Sinfonia da Primavera”, refere uma diversidade de elementos que a compõem e fazem da paisagem um todo único de culturas, plantas, flores, árvores, canas e silvas amontoadas, pomares, ninhos, pássaros, águas que correm levemente em barrancos e pequenos veios por entre a terra rasgada. “Nenhum canto de natureza infecundo!, o mesmo amor que sobe da terra, a revigorentar os arvoredos, comunica-se aos ninhos, cinge os casais de pássaros, extravasa o ar como uma nafta de bodas bíblicas e comunica-se, aspira-se, vai-se infiltrando em toda a parte. Eu bem na sinto! Eu bem na sinto!” (p. 10). Como que fazendo jus à sua formação de médico, esta observação “clínica”, assim como a explicação sobre o arbusto pilriteiro, a referência às calhandras (aves), a comparação dos traços de plantas e pessoas, traduzem o amor de um Fialho homem do campo, como qualquer outro que no seu tempo conhecia, amava e defendia a preservação da natureza, da Mãe-Natureza de que os homens faziam parte e deveriam respeitar e não destruir.

Fialho de Almeida conduz-nos ainda à vivência numa aldeia das terras do “País das uvas”, porventura a sua: ao Largo, que pequeno ou grande é sempre o centro, à rua principal, a Rua de Lisboa, aos “arcos”, elementos arquitectónicos sob os quais muito acontece entre conversas, ao fervilhar da vida e dos costumes em traços de hierarquização social, aos “tipos e à paisagem”, tudo num cenário de Agosto quente, que na actualidade pode continuar quente e convidar à sesta, mas desapossado de todo o restante ambiente.

Por páginas de *O País das Uvas* sentimos o pulsar do dia que se inicia numa madrugada clara do Verão quente, abrindo em luz e vida, enquanto ritual a que nada falta. Vão-se compondo as peças do *puzzle* que é a aldeola, tocam os sinos, abrem portas a forja, as lojas, as vendas (tabernas), os pregões chamam, seja o rapaz que vende leite às portas, o que alerta para o tender do pão, que o forno público espera, seja os hortelões que querem vender os seus produtos, o “pregoeiro” habitual para casos de bestas ou outras coisas perdidas; as pequenas casas, de chaminé junto à parede e porta viradas à rua, animam-se com as mulheres que varrem as soleiras.

A circulação vai ocorrendo, os que seguem para trabalhar nos campos, as raparigas que vão à fonte, os ranchos que se encaminham para o traba-

lho, por aí dando sinal com as suas cantigas, os “*propriatairos*”, na linguagem de Fialho de Almeida, que foram para e regressam do açougue com a sua “pose” em saragoça vestidos, mas também os velhos, “o clubezinho de inválidos” que se junta “debaixo dos arcos” (p. 21), e os locais privilegiados para as conversas sobre este ou aquele caso. De entre tantos elementos que se poderiam destacar, registre-se como o escritor caracteriza a pequena sociedade da terreola: “Todas as classes têm na vila o seu predilecto lugar de assembleia. Ao começar da manhã, a classe serva anda nos campos lindando. Os ricos dormem ainda nas suas casas. É o *propriatairo* que então reina, como déspota do burgo, gozando o ripanço dum mariola pela rua central da povoação” (p. 16).

Sobre o Alentejo de e em Fialho de Almeida, afirmou numa entrevista ao jornal *Diário do Alentejo* um outro importante autor alentejano, Manuel da Fonseca (1984, p. 9): “Fialho foi o primeiro escritor que levou à literatura o Alentejo e o seu drama”. Nesse Alentejo havia uma avidez de terra por parte de todos os que a trabalhavam, pois as grandes propriedades eram de uns quantos que cá não viviam e só esperavam o rendimento que alimentasse os seus gastos. Entre esses e os trabalhadores à jorna, havia o tal em favor do qual nada abonava, pois era explorador do trabalho de outros, ambicioso, “[...] um tipo excêntrico, provincial, característico, posto de sentinela entre o jornaleiro e o ricoço, na escala hierárquica da fortuna. É o tipo do trabalhador remediado, do lavradoreco, troca-tintas da propriedade, ou, como ele próprio se apelida, “*propriatairo*” (p. 17).

Com este retrato do Alentejo e de uma aldeia entre outras aldeias, Fialho de Almeida deixou-nos memórias de um tempo e de um ambiente natural e humanizado relativamente equilibrado e harmonioso. De então para cá perderam-se muitos costumes, as comunidades afrouxaram os laços interpessoais, a propriedade, as classes sociais a ela ligadas e as desigualdades aprofundaram-se ao longo do século XX; depois de uma falhada Reforma Agrária, temos no presente uma realidade incomparável, uma fraca ligação à terra, fracas as relações comunitárias, um ambiente que urge (re)olhar com outros olhos, no sentido de uma maior sustentabilidade.

3. Nos campos de Cereais

O Alentejo dos campos de cereais é ímpar nas suas características, como é ímpar o texto de Fialho de Almeida “Ceifeiros” ([1900] 2017), numa beleza e dureza que o tornam único pela sua ficção da realidade e pelo lugar cimeiro

que distingue o autor na Literatura Portuguesa. Este Alentejo da grande planície da cultura cerealífera, que o seu olhar não conseguiria atingir absolutamente, mas que lhe era familiar e que podia perceber na lonjura, era como que um país em cujo mapa traçava as migrações e as aldeias quase sem gente, esvaziadas com a partida para a ceifa nas grandes herdades, reservando-se os trabalhos das pequenas parcelas circundantes às povoações para as mulheres e homens mais velhos. Tais movimentos não envolviam apenas alentejanos dentro do Alentejo, o que provava a força e a dimensão das searas, que empurravam as gentes para distâncias significativas: “para os vales de Beja, os algarvios [...] os de Beja, ao norte do distrito emigram para Évora, sede das grandes lavours do Sul, e onde há lavradores metendo para cima de novecentos ceifeiros [...] os que habitam as terras raianas, internam-se em Castela [...]” (Almeida, 2017, pp. 6-7).

O Estado Novo (1926-1974) transformou o Alentejo no “celeiro da Nação”, fomentando os campos de trigo para uma suposta autarcia, feita afinal à custa de terras impróprias, que foram ainda mais esgotadas pelo cereal, sendo normalmente baixa a produtividade em sementes avaliada (relação colheita – sementeira). O Alentejo da actualidade é o de outra monocultura, em particular do olival intensivo², que aprofundará o esgotamento das terras e desde logo transformou absolutamente a paisagem que os povos conheciam. O Alentejo de Fialho de Almeida, como o de hoje, é o Alentejo sem água, que afligia o escritor e continua a angustiar os seus habitantes, com os mesmos calores ou “calmas”, secas prolongadas, temperaturas altas, por vezes um quase Sahara. Embora a Barragem de Alqueva tenha vindo alterar as condições climáticas da região, irriga os campos para outras culturas que não a dos cereais, talvez apenas o milho, e permite plantações de olival e amendoal.

Fialho de Almeida refere o seu texto “Ceifeiros” o latifúndio alentejano, as grandes herdades estendendo-se para além dos pequenos ferragiais em torno das povoações, uma característica e marca histórica que remonta à presença dos Romanos no território. O crítico Fialho utilizaria o seu melhor vocabulário para escrever sobre a actualidade, os actuais proprietários latifundiários, alguns deles estrangeiros, as políticas agrícolas comuns da União Europeia, a ligação Humano-Natureza, as relações de vizinhança e/ou com a propriedade, a forma como o clima ia mudando, o esgotamento dos recursos naturais e a desertificação, o Alentejo, o seu ambiente natural, as metas do Desenvolvimento Sustentável, de que tanto se fala e que pouco se promove.

Em “Ceifeiros”, os campos da ficção de Fialho de Almeida são essencialmente os dos cereais e da grande propriedade, com referência a lavoura-

dores e não a proprietários, suprimidos em favor do manajeiro, seu representante; este comanda os trabalhadores, em particular os ceifeiros, bem como os trabalhos em torno do trigo, da cevada, do tremês. Também se encontra menção ao faval – “Vem na vanguarda a debulha das favas” – e embora Fialho o não refira sabemos que, até tardiamente, era utilizado o *trilho*³. Para além dos cereais, há neste texto uma breve referência aos campos de azinheiras e sobreiros, os montados, os quais, com a vinha, Fialho considera uma das maiores riquezas, sendo ainda hoje unanimemente considerados de grande importância económica e social no Alentejo⁴.

O escritor é ele próprio um lavrador, pequeno, como se classifica, o que não é relevante para o efeito de tal lhe permitir conhecer bem os campos, os trabalhos, a paisagem que avista em vários planos, como afirma, a variedade de aves que menciona, as condições do Verão quente das ceifas, da “*assêfa* [que] como eles dizem é o trabalho mais angustiado e estragador da gente alentejana, por causa do sol [...]” (Almeida, 2017, p. 7). A *assêfa* foi a palavra assim pronunciada nestes campos de cereais até à mecanização generalizada. Através dos campos, o escritor-lavrador fala-nos ainda das deslocções no carro de madeira típico do Alentejo, com rodas de madeira e ferro e puxado por dois animais, o carro “de fueiros de azinho e limões monstruosos, como na Bíblia [...] aos solavancos, estrupindo a ferraria dos rodados, sob as pragas do carrejão quase nu que se sentava na canga para obrigar a parelha a trepar lentamente o ladeirame” (p. 8).

“Ceifeiros” é um texto que atinge quase um nível de esquizofrenia, pela forma como nos transporta a um outro mundo, que sendo o deles, grupo social que se extinguiu, é muito mais, descreve sentimentos dos próprios, por eles quase inatingíveis para além do sofrimento, que a pena de Fialho de Almeida conseguiu dramatizar. Com isto queremos salientar que o escritor nos coloca perante a luta desigual entre os homens e mulheres das ceifas e o ambiente natural, a severidade desse ambiente, das condições climáticas em que decorrem os trabalhos. Uma luta que nem os ceifeiros compreendem, e de que só querem sobreviver, sem que os seus corpos fiquem inanimados sob as enormes temperaturas e esvaídos pela fraqueza do pouco alimento.

O texto fala-nos de como a temperatura vai subindo, subindo, até atingir os 50 graus, queimar os corpos atravessando as roupas, queimar pelo toque na lâmina da foice ou de uma pedra, queimar até pelo deflagrar de fogos, muito frequente à época, e refere ainda como a intensidade da luz provoca visões e um estado de já nada se conseguir ver em redor. A certo momento

“a vida normal, fisiológica, do ceifeiro, é impossível, e entra-se numa flagelação, donde a poder de teimas a resistência vital produz, no meio do trabalho, alucinações de sentidos e delíquios” (p. 13)⁵.

No Alentejo actual, o grande lago de Alqueva fez baixar em muito as temperaturas do ar, gerou humidades e nevoeiros, e a paisagem já não é a das searas amarelas ponteadas pelos corpos de ceifeiros, foi substituída pelos planos de verdes milhos irrigados, pelos já mencionados arvoredos de oliveiras e amendoeiras, culturas que transformaram completamente a paisagem da planície.

Retomando “Ceifeiros”, diremos que os rituais se desenvolviam como verdadeiro “manual de procedimentos”. De facto, as condições climáticas não oscilavam muito e os campos das searas tornavam-se secos em época idêntica em cada ano, sendo o mês de Junho a orientar a formação dos ranchos que partiam “amaltézam [seguem em grupo] para os campos das herdades, que no Alentejo, lá baixo, têm quilómetros”, sendo regra “dar as searas grandes de empreitada”. Isto diferia de regressarem a casa ao fim do dia os homens e mulheres trabalhando por jorna, e implicava levar o “alforge às costas com as provisões da semana (seis pães de trigo rijo, queijo de cabra e o tarro das azeitonas sapateiras) e à cinta a foice, e o chapeirão braguez sombreando faces doiradas de morenos [...]” (p. 6).

Através de Fialho de Almeida ficamos a conhecer as gentes que iam trabalhar sob calor ardente e a certa hora do dia desejavam beber água e mais água, mesmo que contaminada, servida em cântaros pelo moço “aguadeiro” ou bebida directamente das poças. A execução dos trabalhos da ceifa é igualmente registada pelo escritor, imortalizando as práticas e saberes que uniam os povos destes campos de cereais, e que se perderam com as ceifeiras-debulhadoras: os ceifeiros “em linha, à borda do trigo, distanciando seis metros uns dos outros, começaram em silêncio a terrível faina de ceifar [...] com a mão direita lançam a foice ao rés da terra, com a esquerda agarram nos caules e vão deixando atrás de si o trigo, em pequenos molhos paralelos [...]” (p. 10).

O Alentejo dos campos de cereais era a imensa planície dourada, quase sem uma árvore dispersa, e Fialho recorda o desejo e a necessidade de descanso dos ceifeiros: “Mas repouso aonde? os arvoredos são raros, a terra escalda, e na rara sombra os insectos chacinam, furiosos!” (p. 11). Eis homens e mulheres na solidão do ambiente desse Alentejo distante, onde o dia começa muito cedo e acaba muito tarde; a seu tempo se silenciam as vozes de alguns que ainda cantaram umas modas, e até o chilrear dos pás-

saros deixa de soar, pois o tormento de todos acompanha a subida do termómetro: “Começa então o pavoroso espectáculo da natureza e do homem, torturados a fogo para expiar o crime de uma ter dado fruto, e de outro insistir em viver dele” (p. 11).

4. Considerações Finais

Este artigo sugere umas considerações finais que reforcem a análise apresentada, sempre com a preocupação de um olhar que ligasse o Alentejo em Fialho de Almeida, melhor, o Alentejo em dois campos distintos – vindimas e ceifas – ao Alentejo actual.

O ponto relativo às Terras do País das Uvas centrou-se sobretudo nos campos das vinhas, nas particularidades das vindimas até ao momento final dessa faina agrícola que antecede o “furor” do vinho, no dizer de Fialho de Almeida. A paisagem verde vinhateira (que no Outono ficará descolorida), as vinhas, a passarada que as percorre e depenica, os homens e mulheres que das aldeias partem para lhes retirar as uvas, numa verdadeira festa, festa do trabalho em festa, a vida em festa e em confraternização de todos, gente da mesma aldeia ou aldeias vizinhas, todo um ambiente que o escritor nos pinta com as melhores cores e estilo literário.

Abordámos o quadro da vida numa aldeia alentejana, que em cada dia cedo desperta e se compõe, pelas portas que se abrem, de casas de taipa para enfrentar o calor e o frio (Fialho nasceu numa delas), os sinos que tocam, os vários “tipos” humanos que vão assumindo o seu lugar, seja o homem da forja, o hortelão, o pregoeiro, ou ainda os velhos da conversa em local certo, o lavrador – “*propriatairo*” – ou os trabalhadores e ranchos caminhando para o trabalho. Um pequeno mundo feito das “peças” do todo, mais ao longe estão as vinhas, onde o Outono abrirá as vindimas, e onde também floresce a Primavera, estação fonte de vida, que Fialho de Almeida sente e descreve em pequenos detalhes.

No ponto seguinte focámo-nos em outro Alentejo, o dos Campos de Cereais, num dourado que sucede rápido ao verde da Primavera, e em que a ceifa, “*assêfa*”, no falar do povo alentejano, disputa essa cor ouro, que simboliza riqueza para os proprietários das terras e sofrimento para os trabalhadores, ceifeiros, que deram título ao texto. Seguimos o autor na exaustão com que ficcionou a realidade dessas gentes, homens e mulheres que em grupos se deslocavam para as grandes propriedades, para um trabalho que se exigia ser rápido, de empreitada, sob a atenção do manajeiro, para que não se perdessem as sementes, que as formigas se apressariam a recolher.

Contudo, o que mais impressionou Fialho de Almeida foi o horror das condições do trabalho na planície, o martírio do sol ardente de 50 graus, o fogo nos corpos e nas mãos, as gargantas secas pedindo água, os estômagos apenas com pão e azeitonas velhas; e de tudo isso, talvez o efeito pior, que ia além do observável diretamente e ainda hoje pouco conhecido e divulgado – o estado de transfiguração e delírio provocado pelo calor e a luz intensa, que permitiu ao autor uma ficção sem paralelo.

Em síntese, nestes textos Fialho de Almeida parte de um mesmo Alentejo e de um povo para nos apresentar dois tipos de Alentejo(s), que pela sua voz tiveram assim eco na Literatura; dois tipos de trabalho em que os mesmos homens e mulheres se ocupavam: o da festa que viviam as gentes das vindimas, em *O País das Uvas*, e o do martírio daqueles que faziam as ceifas, em *Ceifeiros*. Apesar deste contraste, o Alentejo de Fialho é o das suas gentes, amantes da Natureza mas sempre em luta contra a agressividade dessa Natureza.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Fialho de (1906). Lisboa Monumental. *Ilustração Portuguesa*, n.º 39 (II volume), 2.ª série: 498-509.
- ALMEIDA, Fialho de (1992). *À Esquina (Jornal dum Vagabundo)*. Lisboa: Círculo de Leitores [1.ª edição, Coimbra, 1900].
- ALMEIDA, Fialho de (2007). *O País das Uvas*. Aljustrel: Edição das Câmaras Municipais de Vidigueira e Cuba (Comemorações dos 150 anos do nascimento de Fialho de Almeida) [1.ª edição, Lisboa-Porto, 1893].
- ALMEIDA, Fialho de (2017). *Ceifeiros*. Cuba: Edição fac-similada da Associação Cultural Fialho de Almeida (160 anos do nascimento de Fialho de Almeida) [Separata, Livraria Clássica Editora, Emp. Indust. Gráfica do Porto, Ld.ª, s.d.].
- FONSECA, Manuel da (1984). *Antologia de Fialho d'Almeida* [selecção de textos e introdução]. Beja: Associação de Municípios do Distrito de Beja, edição das Câmaras Municipais de Cuba e Vidigueira.
- FONSECA, Manuel da (1984). Entrevista “Manuel da Fonseca, autor da Antologia: «Fialho foi o primeiro escritor que levou à literatura o Alentejo e o seu drama»”, *Diário do Alentejo*, Beja, 16 de Novembro, p. 9.

Sites consultados

Hemeroteca Digital:

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1906/N39/N39_mas-ter/N39.pdf

Quercus – Associação Nacional de Conservação da Natureza: <https://www.quercus.pt/>
Vida Rural – Revista Profissional de Agronegócios: <https://www.vidarural.pt/>

Notas

- ¹ Embora, como sabemos, entre os séculos XX e XXI haja males que nem os tratamentos químicos combatem, por mais discutível que seja a sua aplicação nas terras, árvores e plantas.
- ² Fonte: Quercus: <https://www.quercus.pt/comunicados/2019/abril/5746-sessao-de-esclarecimento-impactes-do-olival-intensivo-5-de-maio-de-2019>
- ³ Equipamento de debulha de favas, em madeira, com lâminas de ferro, manobrado pelo homem e puxado por força de machos ou mulas.
- ⁴ Fonte: *Vida Rural*: <https://www.vidarural.pt/producao/iniciativa-pro-montado-alentejo-quer-fundos-proprios-para-a-floresta-autoctone-e-para-o-combate-a-desertificacao/>
- ⁵ Se relacionarmos o Alentejo de Fialho e o dos anos posteriores com a situação de alguns dos trabalhadores que conhecemos, podemos concluir que dessa luta imensa terá resultado, eventualmente, uma das causas da sua completa perda de visão.

NB: A autora escreve segundo a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.



Aquarela de Leonel Borrela (Coleção particular)

AUTORAS E AUTORES

Notas curriculares

Maria Mota ALMEIDA. Professora Adjunta Convidada do Departamento de Artes, Humanidades e Línguas da Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril (ESHTE). Tem trabalhos publicados nas áreas da museologia, património e turismo cultural. Na área do turismo literário desenvolve uma investigação sobre a obra do presencista Branquinho da Fonseca. Licenciada em História pela Faculdade de Letras de Lisboa, Mestre em Museologia (2006) e Doutora em Museologia com a tese “Um Museu-Biblioteca em Cascais: pioneirismo mediado pela ação cultural e educativa” (2013), pela ULHT. Investigadora integrada do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Coordena a linha de investigação “Museums, Patrimony and Tourism | International Research Network – Local Museums and Tourism: innovations and contemporary challenges”. Coordenadora Científica do MUVITUR – Museu Virtual de Turismo, ESHTE. Co-coordenadora do projecto ‘Ciclo da *presença* no Alto Alentejo’. Colaboradora do ‘Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental’ e da Rede Entremeio – Rede de Pesquisa Geografia, Turismo e Literatura – UNIRIO (Rio de Janeiro).

Francisca BICHO. Nasceu e reside em Cuba, Baixo Alentejo.

Professora de História do Ensino Secundário, aposentada. Foi Diretora Pedagógica de um Centro de Formação com sede na sua escola, em Beja, e é Professora voluntária na Universidade Sénior de Beja. Licenciada em História e investigadora independente, com publicação de artigos sobre História Local, centrando-se entre finais do séc. XIX e princípios do séc. XX. Publicou artigos sobre o anarquista Gonçalves Correia e sobre o escritor Fialho de Almeida, entre outros: “Notas sobre Cuba e Fialho”, capítulo de *Fialho de Almeida – Cem Anos Depois* (2011, Ed. Licorne) e “O Dr. Fialho de Almeida – entre Vila de Frades e Cuba”, que integrou as atas do Colóquio Portugal no Tempo de Fialho de Almeida (1857 – 1911), organizado pelo CLEPUL em 2011.

O seu Conto “Vidas Simples” integra a *Antologia do Conto Alentejano* (2020). Lisboa: Colibri.

Presidente da Direção da Associação Cultural Fialho de Almeida (Cuba) desde 2015, coordena o Boletim anual editado pela mesma, *Encontros e Percursos Literários*.

Luís Miguel CARDOSO. Doutorado em Línguas e Literaturas Modernas, na especialidade de Literatura Comparada (Literatura e Cinema), pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Professor Adjunto do Departamento de Ciências da Linguagem e da Comunicação da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre, é professor do Ensino Superior desde 1995.

Foi Diretor da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre entre 2010 e 2018 e Subcoordenador do Mestrado em Média e Sociedade. Foi Presidente da ARIPESE (Associação de Reflexão e Intervenção na Política Educativa das Escolas Superiores de Educação), entre 2015 e 2018.

As suas principais áreas de ensino e investigação são as Ciências da Linguagem e da Comunicação, Literatura e Cinema, Literacias, Inovação Pedagógica e Educação, no âmbito das quais tem publicado artigos e apresentado comunicações, em Portugal e em vários países. Em 2016, publicou o livro *Literatura e Cinema. O Olhar de Jano. Vergílio Ferreira e o Espaço do Indizível*, pelas Edições 70. Investigador integrado do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa.

Ana Cristina CARVALHO. Nasceu em Lisboa em 1961 e vive em Sintra. Entre 1986 e 2010 foi Engenheira do Ambiente do Instituto de Conservação da Natureza e Florestas, com especial incidência de funções na informação e divulgação ambiental. Mestre (2009) e Doutora (2015) em Ecologia Humana (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) com as teses, respetivamente: *Climas de Mudança: Vulnerabilidade Humana às Alterações Climáticas* e *A Relação Eco-humana na vida e na obra de Ferreira de Castro*. Foi professora auxiliar convidada do Departamento de Sociologia, lecionando na cadeira “Desenvolvimento e Sustentabilidade”, entre 2009 e 2018. Autora de artigos científicos e publicações de divulgação científica e do livro *Terra Nativa – Natureza e Paisagem Humanizada em Ferreira de Castro* (2017). Co-coordenadora e editora do livro *Amazónia – Reflexos do Lugar nas Literaturas Portuguesa e Brasileira* (2020).

Atualmente é investigadora integrada do CICS.NOVA, desenvolvendo um projeto multianual financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia na interface Literatura Portuguesa, Ecologia e Clima.

Natália CONSTÂNCIO. É Investigadora do IELT (NOVA-FCSH). Doutorada em Estudos Portugueses, é autora de *A Ironia e a Paródia como Mecanismos de Subversão na Obra de Mário de Carvalho* (2017) e *Ruínas e Incertezas em Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, de Mário de Carvalho (2007), entre outros trabalhos sobre este escritor. Participou no 1.º volume da revista *A Morte do Artista* (2017). Tem publicado folhetos de cordel na editora Apenas Livros. É autora do romance *O Homem que Vivia Dentro dos Sonhos* (2016). Com o pseudónimo Dulcineia, assina *A Súplica de D. Pedro* (2014), o livro infantil *Inês, a Fada-Boneca – O Roubo das Letras e das Cores do Arco-Íris* (2015), e poesia, publicada em antologias literárias. É colaboradora do LIT & TOUR (UAlg.) e integra o Writing Urban Places WG3. Coordena, com o historiador Daniel Alves (IHC-NOVA-FCSH), o projeto Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental.

Sandra Guerreiro DIAS (1981). É doutorada em Linguagem e Práticas Sociais pela Faculdade de Letras e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, com tese financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. É investigadora integrada do Centro de Literatura Portuguesa (UC) – núcleo “Mediação Digital e Materialidades da Literatura“, colaboradora do grupo de investigação “Performance e Cognição” do Instituto de Comunicação da Nova (Universidade Nova de Lisboa) e do *Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa* (PO-EX.net) – Universidade Fernando Pessoa (Porto).

Professora Adjunta Convidada no Instituto Politécnico de Beja. Realiza investigação em Arte da Performance, Performatividade e Linguagem, Poesia Experimental, Mediação Digital, Pedagogia Experimental e Performance e Literatura Portuguesa no pós-25 de abril, áreas nas quais tem vindo a apresentar conferências e artigos científicos, em Portugal e no estrangeiro. É poeta.

Jorge Costa LOPES. É membro integrado do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da FLUP (Faculdade de Letras da Universidade do Porto) e doutorado por esta Faculdade, com a tese *As Vozes do Silêncio – As marginalia de Vergílio Ferreira nos livros de Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Eduardo Lourenço*. Concluiu recentemente, na mesma Faculdade, um pós-doutoramento sob o tema “A crítica do livro” de Óscar Lopes.

Autor de *Sobre o Riso e o Cómico em Vergílio Ferreira* (Âncora, 2014) e de *As Polémicas de Vergílio Ferreira* (Difel, 2010). Organizou e prefaciou a antologia *Jornal de um Artista* de Beldemónio – Eduardo de Barros Lobo (2008). Vencedor do Prémio Vergílio Ferreira, na categoria ensaio, atribuído pela Câmara Municipal de Gouveia, em 2014, e Prémio Revelação de Ensaio Literário da APE/IPLB, em 2005.

João Minhoto MARQUES. Nasceu em Portalegre. É licenciado e Mestre pela Faculdade de Letras de Lisboa e doutorado em Literaturas (especialidade de Literatura Portuguesa Contemporânea) pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Foi bolseiro de investigação pelo ICALP (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa) e integrou a equipa responsável pela elaboração do Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, no Instituto de Lexicologia e Lexicografia da Academia das Ciências de Lisboa. É professor na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade do Algarve desde 1993 (tendo integrado a então Unidade de Ciências Humanas e Sociais). Nesta Faculdade desempenhou os cargos de Director do Departamento de Artes e Humanidades, Director do Doutoramento em Literatura e Vice-Presidente do Conselho Científico. Foi Coordenador do Centro de Formação e Atualização Permanente da Universidade do Algarve (CeFAP). É membro integrado do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da mesma universidade.

Maria João MARQUES. Nasce em 1971, perto de Évora, cidade onde gosta de viver. Licencia-se em *Estudos Portugueses* (1993), na Faculdade de Letras do Porto, sendo professora do Ensino Básico e Secundário. Mais tarde, na Universidade de Évora, realiza um mestrado em Estudos Ibéricos (2007) e publica *Na Pátria do Cardo – Apresentação do Escritor Antunes da Silva* (2009). Defende depois a dissertação de doutoramento com o título *Ensaio da Imaginação com a Paisagem – O Alentejo de Antunes da Silva* (2011). É autora de artigos sobre Fialho de Almeida, Mário Cesariny e o neorrealismo. Nas suas leituras, interessa-lhe a interseção das diferentes áreas do saber humano com a literatura. Gosta de andar por esses campos fora...

Teresa MENDES. É Doutora em Estudos Literários pela Universidade de Lisboa e Professora Adjunta da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre desde 1996, possuindo experiência de lecionação e formação nas áreas de Língua e Literatura Portuguesas, Literatura Infantil, Didática do Português e Supervisão Pedagógica, na formação inicial e na formação complementar de educadores de infância e professores do Ensino Básico. Foi coordenadora da Licenciatura em Educação Básica, Presidente da Área Científica de Língua e Literatura Portuguesas, Coordenadora do Centro de Línguas e Culturas e Coordenadora institucional do Programa Nacional de Ensino do Português. Tem desenvolvido trabalho de investigação a nível nacional e internacional nas áreas da Literatura Comparada, da Literatura para Crianças e Jovens e da Educação Literária, sendo autora de diversos artigos, livros e capítulos de livros nesses domínios.

É membro integrado do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, da C3i-IPPortalegre e da Direção da Associação Portuguesa de Literatura Comparada.

Carlos NOGUEIRA. É Cotitular da Cátedra José Saramago da Universidade de Vigo.

O seu trabalho docente e de investigação tem-se centrado especialmente nas relações entre a Literatura, a Filosofia, a Política e o Direito. Tem publicado livros de ensaio em editoras como a Fundação Calouste Gulbenkian, a Imprensa Nacional – Casa da Moeda, a Porto Editora, as Edições Europa-América, as Edições Lusitânia e a Livraria Lello. É também cronista e autor de uma dezena de livros dirigidos, antes de mais, às crianças e aos jovens (incluídos no Plano Nacional de Leitura Ler +).

Recebeu o Prémio de Internacionalização da Produção Científica da FCSH / Universidade Nova de Lisboa (quatro vezes), atribuído em função do número de ensaios publicados em revistas indexadas na Web of Science, o Prémio Montepio de Ensaio (três vezes) e o Prémio de Ensaio Jacinto do Prado Coelho, com o livro *Resposta a Italo Calvino* (Livraria Lello, 2018).

Manuel Matos NUNES. É licenciado em Economia pelo ISE, Universidade Técnica de Lisboa (1981), e em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade Aberta (2008). Tem o grau de Doutor, ramo de Estudos Portugueses e especialidade de Estudos de Literatura, obtido em 2013 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com a tese *José Régio, o Eu Superlativo – O Ciclo Romanesco A Velha Casa e Outros Escritos Autobiográficos*.

É investigador adjunto da direção do CER – Centro de Estudos Regianos – de Vila do Conde. Tem investigado, publicado e participado em congressos internacionais sobre temas literários do segundo quartel do século XX, com enfoque nos movimentos *presencista* e *neorrealista* e em autores como José Régio, Mário Dionísio e Ferreira de Castro.

Joana Abranches PORTELA. Licenciada em Línguas e Literaturas Clássicas e Portuguesa, com mestrado em Literaturas Clássicas e também em Estudos Editoriais. Começou a atividade profissional, em 1998, como docente de Clássicas na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Em 2002-2004, foi voluntária em projetos de desenvolvimento em Moçambique. De regresso a Portugal, trabalhou em ONG de intervenção social e, a partir de 2007, enveredou pela área da edição, tendo trabalhado em editoras, nomeadamente nas Edições Almedina. Após o nascimento da segunda filha, optou pela revisão de texto e *editing* enquanto *freelancer*, atividade que manteve durante 10 anos.

Em 2019-2020, foi bolseira de investigação no projeto Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental, da FCSH da Nova de Lisboa. Atualmente, é doutoranda em Artes e Técnicas da Paisagem na Universidade de Évora, prosseguindo a sua investigação em paisagens literárias, com especial interesse pelo Alentejo. Tem artigos publicados em revistas de Estudos Clássicos e de Antropologia.

Sílvia QUINTEIRO. É Professora Coordenadora da Escola Superior de Gestão, Hotelaria e Turismo da Universidade do Algarve. É mestre e doutora em Estudos Literários/especialidade Literatura Comparada, pela Universidade de Lisboa. É membro integrado do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, da Universidade do Algarve; membro da Rede Entremeio; e colaboradora do Projeto Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental. Foi fundadora e coordenou entre 2012 e 2020 o Cluster de Investigação Literatura e Turismo: LIT&TOUR. Os seus interesses de investigação incluem a Literatura Comparada e a relação entre Literatura e Turismo, área em que é autora de várias publicações científicas nacionais e internacionais. É cocoordenadora do projeto Rota Literária do Algarve.

Albertina RAPOSO. É natural de Setúbal, mas foi o Alentejo que desde muito cedo a acolheu. É Professora Coordenadora no Instituto Politécnico de Beja (IPBeja) e Investigadora no MARE – Centro de Ciências do Mar e do Ambiente. Licenciada em Engenharia Zootécnica pela Universidade de Évora, é Mestre em Estudos Marinhos e Costeiros pela Universidade do Algarve e Doutora em Ciências do Ambiente pela Universidade de Évora. Entre os seus atuais temas de interesse científico, com artigos já publicados, destacam-se Processos de Participação Pública Ativa para a Conservação da Natureza, Relações Natureza-Sociedade, Sustentabilidade e Educação para a cidadania global. Coordenou (2018-2020) no IPBeja o Projeto *Escolas Transformadoras: Contributos para uma mudança social a partir da Educação para o Desenvolvimento e para a Cidadania Global na Escola*. É membro da Rede de Educação para a Cidadania Global (Rede ECG) e da Academic Network on Global Education and Learning (ANGEL).

Ana SANTOS. Ana Santos é Educadora de Infância e exerce funções no Agrupamento de Escolas de Ferreira do Alentejo. Apaixonada pelos contos da tradição oral, tem colaborado ao longo dos anos na sua recolha e divulgação, tendo dinamizado e organizado um clube de leitura para pais e filhos na Biblioteca de Beja, serões de contos em família no Jardim de Infância onde trabalha e ainda participado em vários eventos dedicados aos contos, tais como “Palavras Andarilhas”, o Festival bianual de contos que decorre em Beja e que

conta com a participação de vários contadores de histórias, mediadores de leitura, livreiros e escritores, nacionais e estrangeiros.

Ana Cláudia SILVA. É doutorada em Literatura pela Universidade de Évora e licenciada em Ensino de Português / Francês pela Escola Superior de Educação de Portalegre. Tem desenvolvido trabalho de investigação na área da Literatura e do Turismo Literário, sendo autora de comunicações e artigos, publicados em livros e em revistas científicas. É membro da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC) e da International Comparative Literature Association (ICLA); é membro colaborador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (CIAC-UALG) e do Centro de Estudos em Letras da Universidade de Évora (CEL-UÉ); e colaboradora do projeto “Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental”. Tem participado em colóquios, jornadas, conferências e congressos.

Gabriel Rui SILVA. Licenciado em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa; Mestre em Estudos Portugueses Interdisciplinares pela Universidade Aberta (Lisboa) e Doutorado em Literatura Portuguesa pela mesma Universidade.

Assistente de língua portuguesa no Lycée Jaques Amyot e no Collège Bienvenu Martin, Auxerre, França. Leitor de Português na Facoltà di Magistero da Universidade de Bolonha e na Facoltà di Lettere e Filosofia da Universidade de Perugia, Itália.

Curador (com Fernando Aguiar) da exposição “Concreta. Experimental. Visual”, apresentada no Palazzo Hercolani, Bolonha, na Faculté des Lettres da Universidade de Poitiers, na Maison de l’Europe, Bordeaux, e no Centre Culturel Portugais da Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

Investigador integrado do Centro de Estudos em Letras da Universidade de Évora. Professor aposentado do ensino secundário.

COLIBRI — ARTES GRAFICAS

APARTA DO 42 OOI — I 60I - 80I LISBOA

TELEFONE | (+35I) 21 93 1 74 99

www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt
